

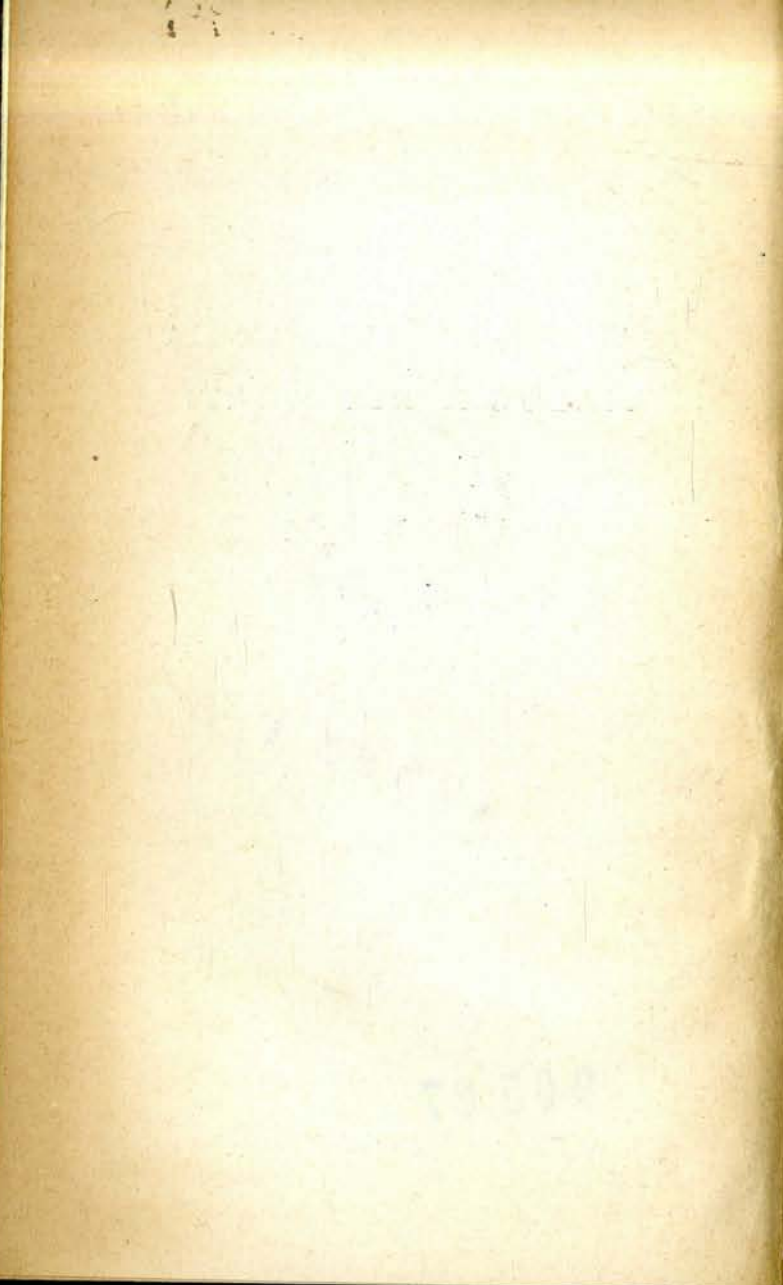
I CORVI
COLLANA UNIVERSALE MODERNA
NUMERO 66
70 DELLA «SEZIONE ARGENTO»



PARADOSSI D'ESTETICA
E
DIALOGHI DEI MORTI

47588 / 191-

90587 / 191-



RAV 0204283 PA-1-191

PARADOSSI D'ESTETICA
E
DIALOGHI DEI MORTI

di
GIUSEPPE RENSI



191

MILANO
EDIZIONI CORBACCIO

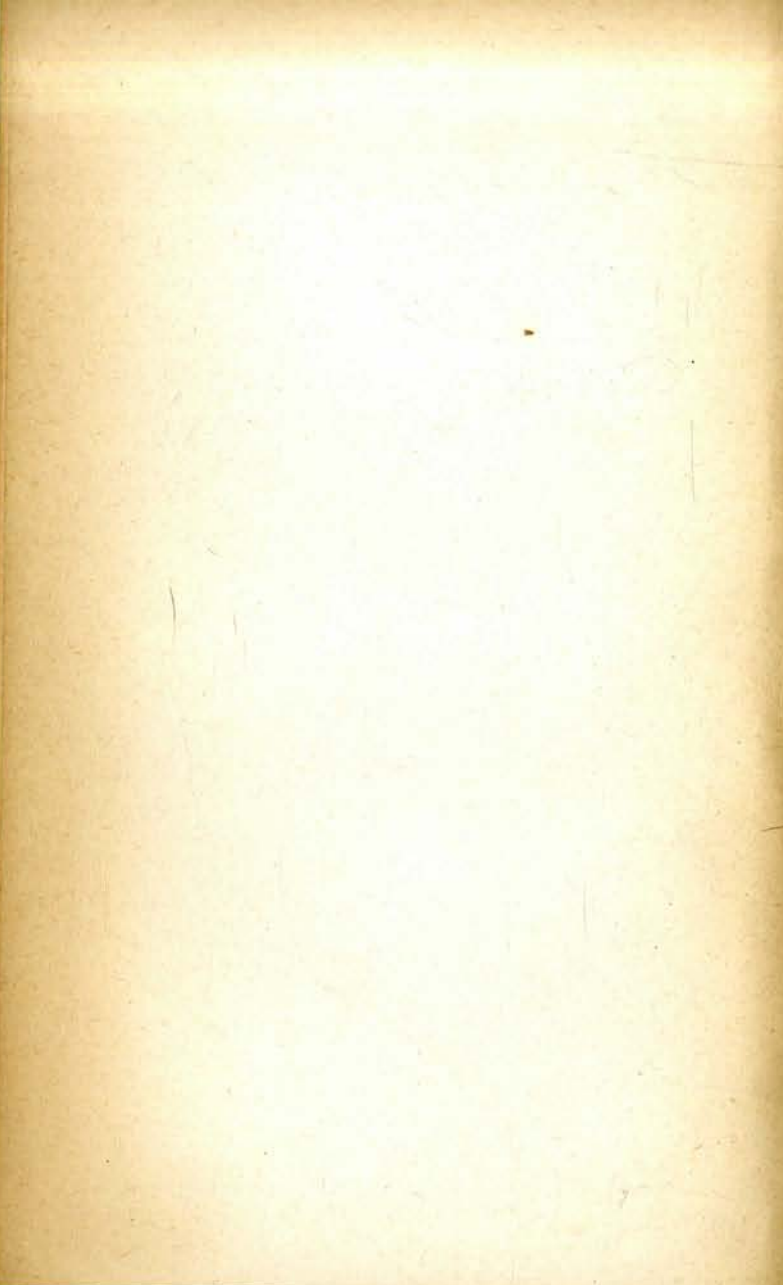


Proprietà artistico-letteraria della Soc. An. Edizioni Corbaccio
(Prodotto in Italia)

A
DESMOULINS PARADISI

Et bene apud memores veteris stat gratia facti.

(VIRG., *Aen.* IV, 539).



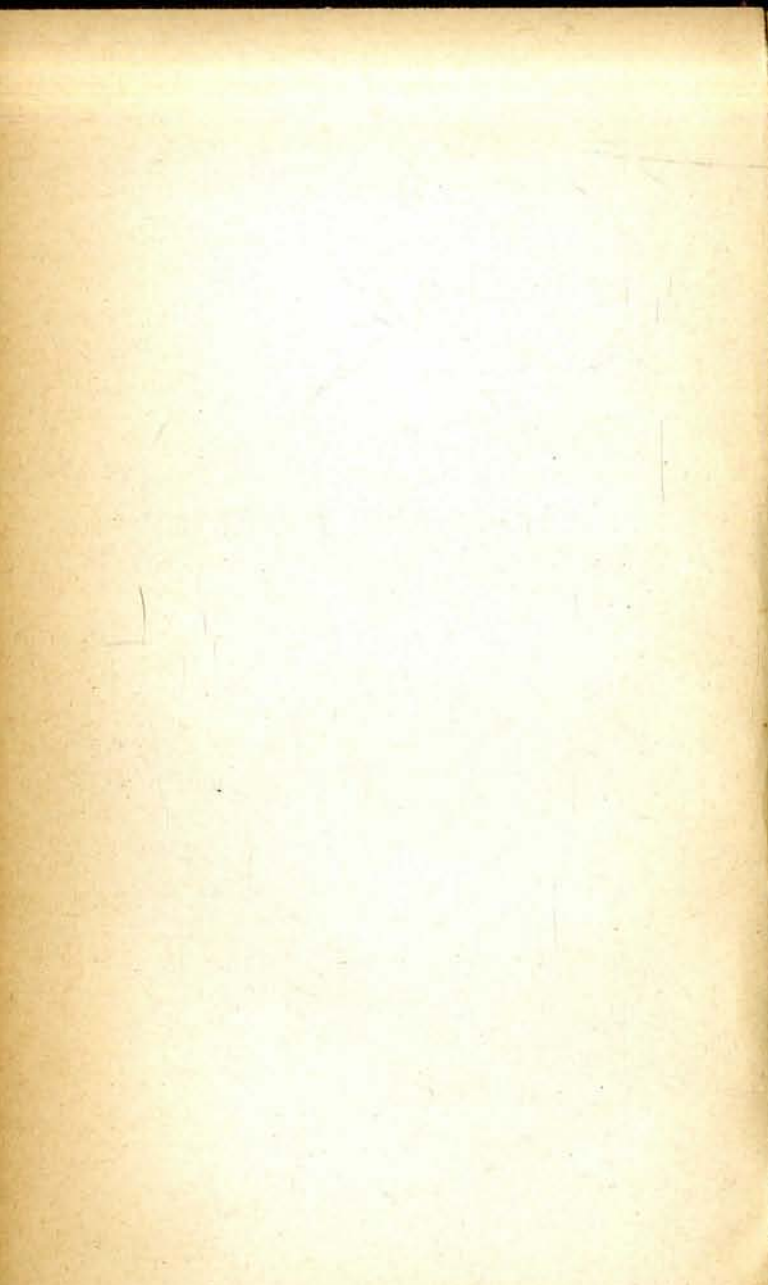
AVVERTENZA

Il nucleo della prima parte di questo libretto comparve in tre articoli sul Lavoro di Genova del 7 marzo, 14 maggio e 5 settembre 1936.

Discussione più ampia sull'argomento principale in essa schizzato si può trovare nei miei volumi La Scepsi Estetica (Zanichelli) e Lo Scetticismo (Milano, Athena), il quale ultimo, esaurito, è ora riedito nel libro Autobiografia Intellettuale, la mia Filosofia, Testamento filosofico (Milano, CORBACCIO).

I « Dialoghi dei Morti » sono riprodotti da un vecchio mio libro, ora esaurito e irreperibile, Sic et Non, uscito nel 1911.

PARADOSSI D'ESTETICA



L'APORIA che tocca invincibilmente l'arte (e in generale, il « bello ») e rende radicalmente impossibile ogni teoria intorno ad essa, è, nella sua radice, la seguente.

Gusto della massa, o gusto dell'individuo? Arte popolare o arte aristocratica?

Originalmente e idealmente l'opera d'arte si dirige al popolo, alle moltitudini, alle masse, e vuol agire su di esse (ciò è chiaro soprattutto nelle produzioni teatrali). Ma col progresso della civiltà e della cultura l'arte non può non diventare aristocratica, cioè non può non essere produzione dei pochi i quali hanno assorbito la cultura più sviluppata, che oramai li distanzia spiritualmente dalla massa, e non può quindi non dirigersi ugualmente ai pochi che partecipano del pari a tale cultura e perciò anche a tale distanziamento.

Senonchè, con questa situazione appunto, viene irremissibilmente meno ogni criterio per stabilire obbiettivamente se un'opera d'arte sia bella.

Qual è, infatti, il giudizio estetico attendibile, quello che coglie nel segno, quello che con legittima autorità decide? Il giudizio dei più, o il giudizio dei meno? Il giudizio della massa, o il giudizio di poche individualità?

Si può forse, da un lato, affermare che la moltitudine, la massa, i più posseggano il gusto e la

capacità necessari per pronunciare un giudizio retto e legittimamente autorevole intorno a un'opera d'arte? Certamente no. È questa una vecchissima constatazione, che si trova ad ogni momento, p. e. in Platone. Il valore d'un'opera d'arte (egli dice) va bensì giudicato e misurato dal piacere che essa dà, ma non però dal piacere del primo che capita; e là dove il giudizio sulle opere d'arte è rimesso alla folla degli spettatori, anche gli artisti ne vengono guastati perchè essi compongono secondo il gusto grossolano del giudice da cui vogliono venir approvati (*Leggi*, II, 5).

Si può forse, d'altro lato, affermare che il giudizio estetico attendibile e giusto sia quello dei meno? Perchè? Non certo per il puro e semplice fatto che essi sono i meno. Altrimenti sarebbe tanto più retto e attendibile un giudizio quanto è più piccola la cerchia che lo emette, e, al limite, il giudizio infallibile sarebbe quello dell'uno, solo contro tutti, il giudizio non condiviso da nessun altro, da ogni altro disapprovato: precisamente, cioè, il giudizio che, appunto per la sua isolazione, singolarità, unicità, ha la maggior probabilità di essere falso. Ci dovrebbe essere dunque una ragione che possa provare che il giudizio dei meno va riconosciuto come il più attendibile. Ma quale? Forse la loro maggiore cultura, quando i più possono rispondere che questa appunto (come spessissimo in realtà ognuno è costretto ad ammettere che avvenga) rende artificioso, snobi-

stico, falsato il loro giudizio, e vi toglie la genuinità e la sincerità? Forse il fatto che essi vedono in sè con tutta evidenza e sicurezza le ragioni per cui il loro giudizio è più valido di quelli dei molti e solo attendibile, quando ciò è un giudicare da sè in causa propria e un sentenziare da sè la superiorità e l'attendibilità del proprio giudizio, e quando per la massa è cosa altrettanto evidente e sicura che il giudizio di costoro è artificiale e falsato appunto dalla preziosità della cultura e che invece il giudizio di essa massa è semplice e sano?

Il giudizio della massa, appunto perchè di gente priva di cultura estetica, va definito come precisamente l'indice di ciò che *non* è esteticamente bello? Il giudizio d'un piccolo cenacolo di raffinati, che la loro stessa raffinatezza allontana dalla vasta umanità, va definito, e per qual criterio, l'indice di ciò che, contro il gusto dei più, è esteticamente bello? E avverrà dunque (come già si è un momento fa notato) che, poichè la cultura e la raffinatezza, quanto più crescono in intensità, tanto più diminuiscono in estensione, cioè pel numero dei partecipanti, avverrà dunque che quanto più pochi sono quelli che aderiscono ad un giudizio estetico, tanto più questo sia attendibile e valido, e che quindi, quello dell'uno, che pronuncia diversamente da tutti, sia il più attendibile e il più valido? Sarebbe dimenticare l'intenso significato che si sprigiona dalla profonda

dichiarazione di Vico: « Id in omni vita unum maxime formidavi: ne ego solus saperem, quae res plenissima discriminis semper mihi visa est, ne aut deus fierem, aut stultus » (*De nostri temporis studiorum ratione*, XV). Ma se invece questo giudizio divergente dell'uno è reputato precisamente segno di singolarità, se non di pazzia, qual è il punto fino al quale discendendo dai più ai meno, ai pochi, ai più pochi, al singolo, si resta nell'ambito del giudizio di gusto colto, raffinato, superiore, e oltre al quale si passa nella sfera dell'eccentricità, della fissazione, della monomania?

In altre parole. Il giudizio attendibile sull'opera d'arte è quello del competente; del più « sapiente » di tutti, direbbe Platone (*Teeteto* 179 B), che è solo legittima misura delle cose. Ma il « sapiente », il competente, come si determina? Sulla base del parere dei più? Se sono i più che determinano legittimamente chi sia competente e sapiente, essi stessi avrebbero la competenza e la sapienza. Sulla base del parere dei pochi? Il loro parere non ha, come si è visto, alcun diritto di attendibilità legittima contro quello dei più. Sulla base del parere dell'uno, il quale non può essere che lo stesso competente e sapiente, perchè se si afferma che misura delle cose è il sapiente,

che giudizio estetico attendibile è quello del competente, si viene anche a dire che solo esso sapiente può giudicare chi sia sapiente e solo esso competente chi sia competente? Con qual fondamento di obbiettività, se ciò è giudicare in causa propria e titolarsi da sè sapiente e competente, e se ciò, per comune riconoscimento, fanno precisamente del pari gli insipienti e gli incompetenti?

Ha quindi ragione la massa ad annoiarsi, a voltar la schiena, a fischiare, là dove i pochi applaudono, e ad applaudire là dove i pochi sogghignano e disprezzano, o hanno ragione i pochi ad entusiasinarsi là dove la massa sbadiglia e a stringersi nelle spalle là dove la massa ammira? Quali e quanti sono i pochi che così facendo colgono nel segno d'un retto e attendibile giudizio estetico? È possibile, e su quale base, asserir bella un'opera d'arte dall'enorme maggioranza continuamente non gustata e non capita? O, viceversa, per questo fatto, dichiararla brutta? Può darsi che un'opera d'arte la quale piace a pochi, a pochissimi, ad uno solo, al solo suo autore (al quale sempre piace), anzi che *non piace a nessuno*, ciò non ostante *sia* bella? Poichè se una cosa che è vista come bella da uno solo e come brutta da tutti gli altri, *può* ciò non ostante esser bella, allora si dovrebbe dire che una cosa può essere ed è bella anche se *non è bella per nessuno*, e ciò in virtù d'un bello in sè, noumenico, che sta fuori

d'ogni giudizio e rappresentazione umana. Ed è appunto questo che finì per essere in sostanza l'avviso di Platone quando egli conclude (*Leggi* 716 C) che misura delle cose è Dio: poichè ciò appunto significa che il giudizio valido è quello che *nessun uomo* formula e *nessun uomo* conosce. Col proiettare cioè il criterio o il giudizio solo valido in Dio, Platone lo proietta fuori d'ogni mente umana, giacchè viene a dire: bello è ciò che *nessun uomo* (bensì solo Dio) giudica tale.

Ma il fatto che una cosa sia bella non è forse indissolubilmente collegato al fatto che essa piaccia esteticamente a qualcuno, che sia giudicata bella da qualcuno, ossia col giudizio (reale o possibile, presente o futuro) della coscienza di qualcuno? E allora risorge il problema: coscienza di chi, giudizio di chi? Se è impossibile pensare che una cosa possa essere detta bella se nessuno lo *dice*, che sia bella se non apparisce bella (o non è tale da poter apparire bella quando percepita, nel caso che ora percepita non sia) ad uno spirito, quale è lo spirito il cui giudizio la consacra come bella? È possibile determinarlo senza sfuggire il circolo di determinare come competente lo spirito cui piacciono esteticamente le cose belle e come esteticamente belle le cose che sono giudicate tali da uno spirito competente?

In breve.

Opera d'arte (vera — e l'aggettivo è superfluo) è quella che piace ai più e quella che piace ai meno? Quella che piace a « tutto il popolo », alle masse, o quella che piace ai cenacoli, alle *élites*, quella per comprendere la quale occorre cultura superiore e spesso erudizione? È quella che scuote i grandi strati della popolazione, o quella che solo i pochi colti possono apprezzare? Dunque è quella dei vecchi teatri diurni, degli spettacoli cinematografici ad effetto, dei romanzi sensazionalisti, o quella delle sale che frequentano e dei libri che leggono soltanto gli artificiosi e i *poseurs*?

Sono, tutti questi, problemi di cui una breve riflessione ci rivela tosto l'insolubilità; e l'insolubilità di essi significa insolubilità del problema estetico in generale: — cioè impossibilità di costruire una dottrina del bello.

Può una persona incolta dare un giudizio attendibile intorno alla bellezza o meno d'una produzione artistica; valutare quale di due opere valga più dell'altra, o meglio quale di due, che si asseriscono entrambe opere d'arte, sia veramente opera d'arte e quale no; giudicare se l'*Eneide*, la *Divina Commedia*, la Cappella Sistina siano belle, e se l'*Adone* valga più o meno della *Divina Commedia*, Paul de Koch più o meno di Virgilio, il *Biancone* dell'Ammanati o l'*Ercole e Caco* del Bandinelli più o meno del *David*?

Certamente no. Per poter emettere su tutto ciò un giudizio competente uno deve prima educarsi.

E per educarsi come deve fare?

Contemplare o leggere le opere d'arte belle, cioè quelle che altri, il suo maestro, i trattati di storia letteraria od artistica, l'opinione generale, il « consenso universale », gli presentano come belle e gli ingiungono di considerare belle: l'*Eneide*, la *Divina Commedia*, la Cappella Sistina; e industriarsi, esercitarsi, abituarsi a ravvisare quali difettose, scorgendone il perchè, opere che altri (il maestro, i trattati, l'opinione) gli additano come scadenti o sbagliate: l'*Adone*, i romanzi di Paul de Koch, l'*Ercole e Caco*, il *Biancone*.

Per educarci, insomma, dobbiamo cominciare col prendere come modello e criterio di gusto estetico quelle stesse opere d'arte (l'*Eneide* ecc.) sulle quali poi, una volta educati, l'educazione dovrebbe metterci in grado di pronunciare un giudizio

estetico competente: di giudicare cioè competentemente il loro valore, ossia se e perchè sono belle; e dobbiamo cominciare col prendere come modello di cattivo gusto quelle stesse opere d'arte (*Adone* ecc.) che poi l'educazione ci deve mettere in grado di giudicare competentemente se e perchè siano di cattivo gusto.

Ma, allora, è ben naturale che alla fine della educazione le prime ci parranno necessariamente belle e le seconde brutte. — Se taluno dice: « Dante, Petrarca, Tasso, Ariosto, non mi piacciono affatto », la risposta e il monito suonano: « prima *éducati*, forma, coltiva, sviluppa il tuo gusto, poi giudicherai ». E come deve egli fare per educarsi? Deve formare, coltivare, sviluppare il suo gusto appunto su Dante, Petrarca, Tasso e Ariosto. È ovvio che dopo ciò li troverà belli.

Ma il suo giudizio sarà ora, oltrechè competente, imparziale e spregiudicato? Sarà giudizio veramente e originalmente suo, quel giudizio che *sarebbe* stato il suo, se egli avesse potuto coltivare il gusto all'infuori di quei modelli, senza sottoporlo al dominio di quei mezzi d'educazione, che ora si tratterebbe appunto di giudicare imparzialmente e valutare spregiudicatamente — in una parola, se avesse potuto coltivarlo senza coltivarlo?

Un giudizio estetico puro, imparziale, non preoccupato, richiederebbe dunque nell'istesso tempo una perfetta ignoranza e una profonda cultura.

Una perfetta ignoranza, per poter essere inte-

ramente scevro dalla suggestione dell'ammirazione consuetudinaria e tradizionale, e recare nel giudizio la piena verginità d'un'impressione diretta e immediata: e proprio in questo senso e per questa ragione, Vico scrisse la sentenza, altrettanto acuta quanto poco notata, « optima artificum exempla obesse potius quam prodesse » e « optima artium exemplaria prorsus deleri necesse esset, ut optimos authores haberemus » (*De nostri temporis studiorum Ratione*, XII); e, quasi in coincidenza con Vico, osservò Tolstoj: « Uno degli insegnamenti più nocivi è l'insegnamento dell'arte, cioè di quei modelli che sono considerati migliori dal gusto che predomina. Nulla ostacola talmente lo sviluppo dell'arte. Forse che noi non sappiamo quali gusti mostruosi sono stati ritenuti superiori e quali deformità sono state considerate modelli? » (*Diario Intimo*, giugno 1901). — Ma la perfetta ignoranza lascia il nostro spirito nella più completa incapacità di comprendere, nonchè di giudicare, un'opera d'arte.

Ed una profonda cultura, per poter elevare il proprio spirito all'intendimento del pensiero e della forma artistica che si tratta di giudicare, e procacciarsi il buon gusto a ciò necessario. — Ma la profonda cultura non si ottiene, se non sottoponendoci appunto alla trafila culturale che inevitabilmente ci soggioga a quella tradizionale e consuetudinaria ammirazione da cui per giudicare con genuinità dovremmo essere scevri.

Un giudizio estetico genuino è dunque manifestamente impossibile. Non lo può dare l'ignorante, perchè non capisce l'opera che si tratta di giudicare. Non lo può dare l'uomo colto, perchè il suo giudizio è oramai, per il fatto appunto che è colto, preoccupato, posseduto, pregiudicato dal suo stesso processo di cultura. Per opposte ragioni, nè l'uno nè l'altro giudizio può essere nel vero, nè l'uno nè l'altro può essere quello che decide, nè l'uno nè l'altro può essere il « giusto giudizio ».

Giusto giudizio dalle stelle caggia...

(*Purg.* VI, 100).

Il « giusto giudizio » non potrebbe veramente se non essere quello che cadesse dalle stelle.

Va notato che questa aporia, che rende impossibile un giudizio estetico, è presente altresì tanto in etica quanto in religione, e con la medesima conseguenza.

Per quanto riguarda l'etica, tale aporia si trova chiarissima nell'etica aristotelica; e si può limitarsi a considerarla in questa, perchè di là essa è passata, in forma più o meno velata, in tutte le trattazioni di morale. Quel vizio di intima contraddizione che la ferisce a morte, la dottrina etica doveva inevitabilmente contenerlo già nella sua prima esposizione sistematica. Scoprirlo ed esa-

minarlo in questa, vale scoprirlo ed esaminarlo in tutte.

Nel I libro dell'*Etica Nic.*, e specialmente a p. 1095 A, Aristotele in sostanza dice così: la dottrina morale (e, s'intende, la « mia ») può essere capita ed accettata solo da chi è già morale; come si è giudici competenti solo di ciò che si conosce, si giudica competentemente un dato oggetto se si è istruiti (πεπαιδευμένος) in esso, si giudica competentemente in generale (ἀπλῶς) se si ha un'istruzione o educazione universale (περὶ πάντων), così avviene in etica: quelli che non hanno esperienza della condotta della vita (τῶν κατὰ τὸν βίον πράξεων), quelli che si lasciano guidare da sentimenti o passioni (τοῖς πάθεσιν ἀκολουθητικός), non sono giudici competenti della (mia) dottrina morale, non possono nè comprenderla nè abbracciarla.

Vi è dunque, per Aristotele, un circolo tra saggezza e virtù. Per essere virtuosi bisogna essere saggi, cioè scorgere e giudicare rettamente le cose; ma per essere saggi, cioè per possedere questa esattezza di visione e di giudizio, bisogna essere virtuosi, perchè il vizio e la passione impedisce di averla. Colui, dice Aristotele (p. 1140 B) che è corrotto dal piacere o dal timore del dolore non scorge i principî; è solo la castigatezza (σωφροσύνη) che preserva il concetto giusto del bene (φρόνησις); l'immoralità (κακία) distrugge il « principio » (ἀρχή), ossia la concezione del vero fine della vita (che costituisce la premessa maggiore del sillogismo

pratico); e ancora (p. 1144 A, 32 e s.): il vizio (*μοχθηρία*) distrugge o falsifica la visuale dei primi principî di condotta (*πρακτικὰς ἀρχάς*). E siccome i più sono appunto in questa condizione, e quindi da sè non sarebbero adatti a praticare il bene, occorre determinarvi con la forza, cioè con le pene (*διὰ τὰς τιμωρίας*) e con paura, alla quale solo, e non al senso di onore (*αἰδοῖ*), i più obbediscono (1170 B).

Il bene, quindi, per Aristotele, non risulta se non all'uomo buono. Perchè si scorga come bene ciò che veramente è bene, bisogna in precedenza essere già buoni — cioè riconoscere appunto come bene il vero bene. E uomo buono è colui che trova piacere nelle azioni buone (*καίρων ταῖς καλᾷς πράξεσιν* - 1099 A, 17).

Si vede già da qui il circolo vizioso presente nell'etica come nell'estetica. Ma sarà bene insistervi un momento.

Il pensiero di Aristotele (che, in sostanza, è quello d'ogni trattatista di etica) può venire schematizzato come segue.

Tu, Aristotele, vuoi educarmi moralmente. Io contesto i tuoi principî morali ed ogni principio morale. Tu rispondi: per capirli ed adottarli, tu devi essere prima morale (si capisce, come io, Aristotele, lo intendo) o esservi costretto per forza. — Ma è ben naturale che dopo ciò io accetterò, essendone già abituato e il mio spirito essendone già stato preoccupato, come moralità la moralità

che tu vuoi; precisamente come in arte, dopo la « educazione » dovrò accettare come bello il bello che tu giudichi tale.

L'immoralità, dice Aristotele, falsa il giudizio. Per portare un giudizio retto intorno a ciò che è bene, bisogna previamente essere morali, cioè sentire e praticare come bene quello che io, Aristotele, ritengo sia tale. La petizione di principio è evidente. Aristotele non definisce che cosa sia *κακία* e *μοκθηρία*, e lo prende per noto. Cioè, essa, d'intesa, dev'essere ciò che sembra tale ad Aristotele. Altrimenti egli ne dovrebbe dare una definizione universalmente valida, cioè *riconosciuta come tale anche dall'asserito κακὸς ὁ μοκθηρὸς*, cosa manifestamente impossibile. Come bisognerebbe logicamente poter determinare un bene riconosciuto come tale *universalmente e da tutti*, virtuosi (*σπουδαῖοι*) o no, e poi educare ad esso; cosa anche questa di manifesta impossibilità. — Uno ama i piaceri del senso: questa è la sua teoria « morale », la sua dottrina della vita (Aristippo, Epicuro). Aristotele dovrebbe *provare* logicamente a lui che la sua dottrina è errata e farlo convenire in ciò. Invece dice: questa è *κακία* che falsa il giudizio; prima diventa morale (secondo, penso io, cioè accetta la mia dottrina della vita), poi vedrai giusto, possederai il giudizio giusto (cioè la penserai come me). È ovvio, che dopo essere diventato morale conformemente al criterio d'Aristotele, si vegga e si giudichi in conformità a lui, si

acquisti cioè quel giudizio che egli afferma essere il giudizio giusto.

Più stringentemente. Uno vive una vita di godimenti sensuali, e parallelamente professa la teoria: « il piacere è il bene » (Aristippo, Epicuro). Aristotele dice: questa dottrina sbagliata tu la professi perchè sei guasto dalla *kakía*, perchè non scorgi il fine giusto, che è quello che indico io come tale; risánati, e questo fine giusto lo scorgerai. L'altro lo ascolta; abbandona la vita di godimenti, prende altre abitudini, sottoponendosi a un esercizio di anni le fa radicare in sè, se le fa diventar famigliari e consuete. È naturale che dopo essersi abituato *secondo vuole* Aristotele, scorga e conosca conforme ad Aristotele. Ma era prima di questa pre-occupazione dello spirito che bisognava, senza quindi nessuna precedente educazione a ciò che Aristotele o un altro moralista qualsiasi asserisce essere il bene, poter *imparzialmente* decidere la questione in che cosa questo, il sommo bene, consistesse.

Lo stesso circolo si ha nel campo del pensiero religioso, quando si invoca la cosiddetta « esperienza religiosa ». Se vuoi avere (si dice) la certezza delle verità religiose e sentirne luminosamente e indiscutibilmente la verità in te, devi fare integralmente l'« esperienza religiosa », cioè abbandonarti alla fede. « Prova (dice uno scrittore sostenitore di questa tesi, tra i più efficaci, profondi e sinceri, Hilty, in *Glück*, III p. 48, 49), opera

per qualche tempo come se ciò fosse vero. Opera rettamente, e tosto potrai credere; prima obbedisci, poi scorgerai ». Per fare l'« esperienza », cioè, bisogna darsi, abbandonarsi, non arrecare spirito negativo e critico, se no (si dice) l'« esperienza » non si compie. Abbandonarsi dunque alla fede. Ma allora si capisce che, avendo per fare l'esperienza rinunciato allo spirito critico, non si possa più tornare indietro, e quindi la religione risulti vera e l'« esperienza » riesca. È press'a poco come se, volendo far giudicare degli effetti della morfina, si raccomandasse: fatene docilmente e completamente l'« esperienza ». Una volta che ci si è abbandonati a tale esperienza si è necessariamente presi per sempre e la pratica deleteria della morfina sembra oramai il paradiso.

Estetica, morale, religione. Tutte e tre soffrono del medesimo inguaribile male, la mancanza di un fondamento su cui poter erigere un criterio universalmente valido, l'impossibilità d'un « giusto giudizio ». E il caso « arte » è di grande importanza appunto perchè è in esso che quella impossibilità, che domina in tutte le sfere dello spirito, d'un criterio che riesca a fondare logicamente la sua pretesa ad essere universale o valevole per tutti, viene a galla in maniera inoppugnabile.

— È un pensatore di valore. I suoi libri contano nel pensiero moderno. Non si può prescindere.

— Davvero, un bel criterio di valore!

— Come! Non sarebbe un criterio di valore il fatto che tutti leggono i suoi libri e che non si possa prescindere dal leggerli?

— E perchè lo dovrebbe essere?

— Diamine! Perchè questo prova che i suoi libri sono giudicati di valore da tutti i competenti.

— E quali sono i competenti? Chi li stabilisce come tali? Tu? O forse, ancora meglio, lui, e i suoi libri sono di valore perchè sono detti tali da coloro che egli dice essere competenti a giudicarli cioè dai giudici che nomina egli in causa propria?

A. — Rasségnati, amico. Che io valga e conti più di te non c'è dubbio possibile. Non sono forse i miei libri letti assai più dei tuoi, e, a differenza dei tuoi, tradotti in tutte le lingue e diffusi in tutto il mondo?

B. — Bel criterio di valore per i tuoi libri quello che essi siano pieni delle volgarità e banalità che piacciono alla moltitudine e in grazia delle quali appunto son diventati popolari e diffusi! Questo è piuttosto l'indice della loro inferiorità.

A. — Voglio essere giusto. Ammetto che il fatto che i miei libri siano diffusi non costituisce un criterio del loro valore. Ma forse criterio del valore dei tuoi è il fatto che non lo sono?

B. — Questo no. Ma il fatto che essi sono la espressione d'una cultura maggiore e contengono idee più profonde.

A. — Ma chi è che stabilisce questa maggiore cultura e profondità di contenuto, o la superiorità di valore di tutto ciò su quel che scrivo io? Qual è il giudice competente? Chi lo determina autorevolmente come tale? Saranno alcuni altri pochi individui il tribunale competente? Perchè, se non perchè essi stessi si sentenziano e si titolano di competenti? E quali saranno questi pochi? E saranno essi i sempre più pochi sino a ridursi da ultimo ad uno solo, che non può essere se non il tuo stesso giudizio? E, in ogni modo, non vedi che in ultima analisi sei tu stesso che determini quali siano i competenti a giudicare il valore dei

tuoi libri? Anzi, non vedi che la competenza è per te tacitamente determinata dal fatto che si giudichino le tue opere pregevoli? E che tu ritieni tacitamente che l'indice della competenza sia appunto il fatto che le tue opere siano trovate pregevoli? Che sono quelli che apprezzano i tuoi libri che tu erigi a possessori della competenza, trovandone la prova precisamente nel fatto che ad essi piace ciò che scrivi?

B. — Voglio esser giusto anch'io come sei stato tu. Io pure vedo che da ciò non può scaturire un criterio e che tutto si ridurrebbe in fondo al mio parere o al parere di quelli che secondo il mio parere dànno un parere giusto. Ma allora?

A. — Mah! Io riconosco che la diffusione, ossia il fatto di piacere ai più, non è un giudizio di valore. Tu riconosci che, se questo non lo è, non lo è neppure il fatto di piacere ai meno, e che per sentenziare che sia bella un'opera d'arte che piace solo a pochi non c'è in fondo altro criterio se non quello che da ultimo si fonda sul parere del suo autore. Che cosa concludere?

A. e B. — Mah!

— **C**HE cos'è bello?

— Ciò che risulta tale ai competenti.

— E i competenti quali sono?

(La domanda impazienta e irrita).

— I competenti, naturalmente, sono quelli che hanno senso estetico.

— E l'esistenza del senso estetico come si accerta e dimostra?

— Ma è ovvio! Nell'intendersi e nel giudicar bene di cose d'arte.

— E tale capacità come si attesta?

— Ma che arzigogoli! Nello scorgere come bello ciò che lo è veramente.

Se si avesse la pazienza di pensare sino in fondo si vedrebbe che questo è un circolo vizioso (bello è ciò che piace ai competenti, competenti sono quelli a cui piace il bello); e che ogni tentativo per risolvere il problema del bello cade irrimediabilmente in un tal circolo.

Io non cerco il giudizio dei "competenti."

Non mi interessano i pareri umani divergenti dal mio; nè il mio divergere dai pareri altrui m'intonde un senso di umiliazione; perchè anch'io ammetto l'impossibilità d'una dimostrazione di validità universale nei giudizi d'arte. (cf. p. 38)

QUALE è il criterio del bello? Che un romanzo, p. e., abbia un immenso successo, sia letto da tutti, tradotto in tutte le lingue, cioè sia giudicato bello dai più? No, si dice. Perchè non il buon gusto, ma gli elementi grossolani dominanti nelle menti dei più accarezzati dall'autore nella sua opera, possono essere la cagione del successo. La critica, in questo senso, era già stata fatta completamente da Platone. « E che diremo di quell'arte solenne e mirabile che è la poesia nella tragedia? A che cosa tende? Tutta la sua impresa e la sua fatica non diresti che è solo di far piacere al pubblico », anzichè « di star attenta che se ci fosse qualche cosa gradita e piacevole per loro, ma cattiva, questa non la si dica, e se ce n'è di sgradevoli, ma utili, queste si dicano e si cantino, piacciono agli uditori o non piacciono? » (*Gorgia* 502 B). Ma « il vero giudice non deve giudicare pigliando lezione dagli spettatori, confuso dai clamori della folla e dalla propria ignoranza »; egli « siede non già quale scolaro, ma piuttosto, com'è naturale, quale maestro degli spettatori, e per opporsi a coloro che offrono agli spettatori un divertimento nè conveniente nè giusto »; dove invece il giudizio è rimesso alla folla degli spettatori, i poeti si guastano, perchè « compongono secondo il gusto dei giudici che è grossolano, diguisachè sono gli spettatori che educano se stessi », e inoltre si corrompe « il sentimento di piacere degli stessi spettatori, perchè, mentre

essi dovrebbero, assistendo sempre a rappresentazioni di costumi migliori dei loro, procurarsi un piacere più elevato, oggi cápita loro per propria colpa tutto il contrario » (*Leggi* 659 A - C).

Sarà dunque il criterio del bello per un romanzo il fatto che esso sia giudicato bello da una piccola cerchia di competenti, buongustai, eletti? Ma dove il giudice che stabilisce che costoro posseggono il buon gusto autentico di fronte ai più e soprattutto in quanto anche quelli che si autoconsacrano competenti sono quasi sempre scissi fra loro nel giudizio? — « Tanto significa quanto il venirci a contare che i romanzi del Pittigrilli sono al centesimo migliaio e avidamente letti in Spagna », scriveva uno di questi « competenti » per spogliare un suo avversario dell'autorità e del valore che la fama da lui goduta sembra assicurargli. Dove, di chi giudica (sia pure, giustamente) così, i titoli autentici e suscettibili di dimostrazione per comprovare che il suo giudizio sia superiore e più attendibile di quello dei centomila?

Chi rifletta imparzialmente e spassionatamente a questa alternativa, scorge che non è affatto possibile metter la mano su di un criterio incontrovertibile del bello.

Sarebbe forse « bello » nient'altro che un nome convenzionale per ciò che piace ai più, come « verità » un nome convenzionale per ciò che opinano i più? Si pensi, infatti, ma attentamente, se si riesce a concepire un « bello » che sia sempre

e da tutti, meno due o tre individui, ravvisato come « brutto », o un « vero » che sia sempre e da tutti, meno due o tre individui, respinto come falso. Dove la possibilità di *dimostrare* che si tratti d'un « bello » e d'un « vero », e non d'un'aberrazione, d'un'idea fissa, d'una pazzia dei due o tre?



Si segua la linea di questo pensiero.

Esteticamente può errare un uomo, due, cento, tutto un secolo (p. es., secondo alcuni, il Seicento), tutto un paese (p. es., secondo alcuni, Bisanzio). Perchè dunque non potrebbe errare tutta l'umanità: tutta l'umanità cioè ritenere bello ciò che non lo è? Nessuno potrebbe *dirlo*, se *tutti* errano; però essa sarebbe lo stesso in errore, come un pazzo è pazzo anche se nè l'alienista nè altri lo accerta tale. Potrebbe tutta l'umanità ritenere bello *ciò che non lo è!* E allora il Bello, il vero Bello, sarebbe appreso... da chi? Chi potrebbe pronunciare che esso è il vero Bello, se come tale non è scorto da nessun vivente? Dove avrebbe sede la sua visione od idea, se in nessuna coscienza vivente l'ha? Esisterebbe o no?

Ciò ridimostra che è assolutamente impossibile determinare un Bello assoluto, universalmente valevole, esistente fuori dei divergenti pareri umani; determinare il Bello con un giudizio, la cui autorità ad essere assoluto e universalmente valido sia razionalmente fondata; e che quindi non rimangono se non i pareri incoercibilmente soggettivi, nessuno dei quali ha la forza razionale per dimostrarsi l'unico valido e per prevalere sugli altri.

Saper vedere. L'autore (Marangoni, ed. Treves) di questo bel libro — però così *anticonsentistico* che si dovrebbe in base ad esso concludere che ha ragione Kant quando dice che la vera arte pura sono gli arabeschi — ci insegna, con molta finezza, come dobbiamo fare per apprezzare un'opera d'arte. Ci avvisa che i più non capiscono Leonardo, se no non ammirerebbero la « scialba » *Testa di Cristo* di Brera; che l'ammirazione generale per il *Matrimonio della Vergine* e per la *Trasfigurazione* di Raffaello è errata, perchè queste opere mancano d'unità stilistica; che Michelangelo ha talvolta « inopportuni compiacimenti formali », e « intenzioni edonistiche » e che è talora più talora meno puro; che Giotto ha « insistenze psicologiche inutili ».

Sarà indubbiamente vero. Ma su quale fondamento d'autorità razionalmente assiso si possono emettere tali giudizi?

Anzi tutto. Chi dice: Michelangelo, Raffaello, Giotto hanno errato qui o là, si mette di fronte ad essi nella posizione del maestro di disegno o di pittura che rettifica le composizioni del suo alunno. Giudica; e chi giudica è superiore a chi è giudicato.

Ma una volta che i critici d'arte (o « noi », o « tutti ») hanno elevato sopra di loro Michelangelo, Raffaello, Giotto ecc. come sommi, si sono preclusi insieme la possibilità (razionalmente fondata) di criticarli. Se sono sommi, superiori di

gran lunga a noi, il loro gusto è superiore e più retto del nostro. Se Raffaello ha composto così la *Trasfigurazione* vuol dire che tale era il suo gusto. Una volta deciso che il suo gusto è superiore al nostro, al mio, come posso io opporre al suo il mio gusto quale superiore e più valido, e criticarlo anche in una menoma particolarità? Io trovo che la *Trasfigurazione* manca di unità. Ma devo dire: il gusto di Raffaello è superiore al mio, dunque è il mio che sbaglia, e io, anzichè ostinarmi nel mio parere diverso, devo uniformare e sottoporre il mio gusto al suo, da lui attestato nel comporre il dipinto come l'ha composto. La sentenza dei critici, o di « tutti », che un artista sia sommo rende quindi la critica ulteriormente impossibile.

Ovvero sarebbe razionalmente giustificabile che tu potessi muovere critiche a Raffaello o a Michelangelo solo su di un punto? Allora lo è anche che un secondo o un terzo individuo muovano ad essi critiche su di un secondo, un terzo, un quarto punto. Ma allora essi non sono più sommi. Si può a rigore dire: o grandi, e non più criticabili in nulla da nessuno; o criticabili solo da uno non grande come loro su di un sol punto, e non più grandi. Infatti, se uno ritiene d'aver la autorità di criticarli ed è certo delle sue critiche ad essi, e se di conseguenza la medesima autorità e la medesima certezza avranno altri dieci, cento o mille, quella che era la mente e la con-

cezione artistica dei « sommi » è « giustiziabile » dalle critiche di chiunque, sottostà al parere d'ogni individuo, su di essa si eleva a sentenziarla l'opinione di tutti noi.

In secondo luogo. Il criterio con cui l'autore di *Saper vedere* giudica Michelangelo, Raffaello ed altri di frequente non collima (come egli stesso ricorda) con quello del Ruskin, del Pater, del Burckhardt, mai con quello del Vasari. Quali di questi criteri diversi coglie nel segno? Gli argomenti che egli adducesse a sostegno del suo criterio, sono *suoi*, soggettivi come il suo stesso criterio, sono questo suo stesso criterio diluito in raziocini, a cui i criteri di coloro saprebbero opporre altri ugualmente validi.

Che cosa gli rimane dunque come legittimo fondamento del suo criterio e della *certezza* delle sue critiche? Il sicuro responso della sua coscienza estetica: precisamente così come gli artisti criticati erano *certi* di far bene eseguendo l'opera come sta, perchè si fondavano sul responso della loro; o come i critici d'arte, da cui *Saper vedere* dissente, erano *certi* del loro giudizio, alla loro volta sicuramente fondandosi sulla voce del proprio gusto estetico. E dove il giudice che con legittima e universalmente accettata autorità possa decidere se il giudizio di *Saper vedere* sia più giusto di quello di Pater o Ruskin?

Come non scorgere che, in ultima analisi, tutto si riduce a un « è così, lo vedo con certezza, ne

sono certo, e basta », senza la possibilità di dare a questo semplice soggettivo senso di certezza un fondamento che lo renda universalmente valevole? A un « son certo, perchè... ne son certo »? A una certezza che pretende convalidarsi da sè stessa, che non ha altra autorità che sè stessa, che si fonda unicamente sulla sua propria affermazione di sè come indiscutibile certezza, che ha come suo solo punto d'appoggio lo stesso responso che essa dà di sè? A un'« affermazione » o « intuizione » senza possibilità di dimostrabile base di validità universale, e a cui l'affermazione o l'intuizione contraria si oppone con altrettanta certezza ed altrettanto valore?

Ciò ridimostra che è assolutamente impossibile determinare il Bello con un giudizio la cui autorità ad essere assoluto e universalmente valido sia razionalmente fondata; e che quindi non rimangano se non i pareri incoercibilmente soggettivi, nessuno dei quali ha forza razionale per dimostrarsi l'unico valido e per prevalere sugli altri. E il caso « arte » è di grande importanza appunto perchè è in esso che quella impossibilità, che domina in tutte le sfere dello spirito, d'un criterio che riesca a fondare logicamente la sua pretesa ad essere universale o valevole per tutti, viene a galla in maniera inoppugnabile.

PER cercare di tener testa alle osservazioni precedenti si ricorre spesso e volentieri al seguente argomento. Il giudizio che si dà di un'opera d'arte può essere viziato da passioni; solo alcuni spiriti sono capaci di liberarsi da queste, ed è il loro giudizio che è innegabilmente valido. Ovvero: nel giudizio che gli uomini dànno sulle opere d'arte ci sono, sì, divergenze. Ma le divergenze derivano da passioni, interessi, ignoranza e simili. Se ci si libera da questi inquinamenti, le divergenze spariscono e l'unanimità dei giudizi (la unità dello spirito, l'«assolutezza del gusto») si fa manifesta.

L'argomento è una mascheratura del seguente, che *ognuno* dei due che divergono dirige all'*altro*: liberati da passioni e pregiudizi e... giudicherai come me.

Supponiamo che taluno dica: « Il giudizio estetico in me, che io ho il diritto di credere e credo pronunci in me con validità assoluta e universale, nega ogni valore estetico alla *Divina Commedia*. Ogni volta che ho ripreso in mano questo poema per mettere ancora una volta alla prova il mio giudizio estetico in confronto di esso, ne sono stato esteticamente ributtato indietro in modo invincibile e quel pronunciato mi si è riconfermato. Non parlo poi della ineffabile noiosità e insignificante estetica, per me, e, secondo me, per *tutti* (quelli che vogliono essere sinceri) della *Gerusalemme* (circa la quale, del resto, si ricordino i pa-

rerì di Galileo e di Leopardi) e del *Furioso*. E quando enuncio questi giudizi io sono convinto e certo di aver semplicemente il coraggio di esprimere ciò che *tutti* segretamente pensano, di rivelare *il segreto di tutti* ».

In base al surricordato argomento, quale sarebbe il monito che consimili affermazioni provocherebbero?

Sarebbe questo: « Tu giudichi così della *Divina Commedia*, della *Gerusalemme*, del *Furioso* per la tua mancanza di volontà di procacciarti la difficile cultura specifica storica e letteraria necessaria a gustarli, per la tua insensibilità e ineducazione artistica, per la tua smania di emettere idee bizzarre e paradossali. Liberati da tutti questi vizi e... la penserai come me, cioè riconoscerai che *Divina Commedia*, *Gerusalemme*, *Furioso* sono somme opere d'arte ».

Ma l'altro, che scorge dentro di sé la purezza, la sincerità, il lume del suo giudizio estetico, legittimamente dirigerebbe alla sua volta al suo contraddittore questo monito: « Tu giudichi così della *Divina Commedia*, ecc. perchè la tua mente è oppressa e soffocata dall'ammirazione consuetudinaria, tradizionale, obbligatoria, e non sa più perciò pronunciare su di essa un giudizio genuino; perchè hai paura delle urla di protesta a cui andresti incontro emettendo un giudizio di condanna; perchè sei letterato di professione e un tale giudizio ti screditerebbe presso la folla dotta per cui la

grandezza estetica di quel poema è un dogma. Liberati da tutti questi vizi, e... la penserai come me, cioè riconoscerai (come certo riconosci nel fondo della tua coscienza) che la *Divina Commedia* esteticamente non vale ».

Chi può dire dov'è il criterio universalmente valido e razionalmente costringente per decidere se lo spirito libero dai pregiudizi e dalle passioni, facendo appello al cui parere, unico valido, si presume aver risolto il problema, sia il primo o il secondo? Dov'è colui che abbia l'autorità, basata su di un fondamento razionalmente costringente e universalmente valido, per stabilire se sia il primo o il secondo? Se costui, che pretendesse di avere tale autorità, volesse dimostrarci che in effetto l'ha, che cosa farebbe egli se non giudicare in causa propria? Se il giudizio che egli pronunciasse dando ragione all'uno o all'altro, lo suffragasse di argomenti per dimostrarne l'attendibilità, che cosa sarebbero questi argomenti se non il suo stesso giudizio, soggettivo, e che non ha quindi maggior valore nè di quello dell'uno nè di quello dell'altro, esposto discorsivamente?

Donde anche si vede chiaro che basta la domanda: « e come si determina in modo universalmente valido e accettato quali sono gli spiriti liberi dalle passioni e dai pregiudizi il cui giudizio è l'unico valido? », per far cadere l'argomentazione, e per dimostrare che la stessa mancanza di

criterio universalmente e assolutamente valevole
che c'è circa il valore d'un'opera d'arte, c'è anche
riguardo la possibilità di stabilire quali sono gli
spiriti competenti a giudicare.

UN altro argomento a cui la gente che non pensa sino in fondo crede di poter trionfalmente ricorrere e ricorre di continuo per illudersi di confutare le considerazioni precedenti è quello del « tutti ». « La grande opera d'arte è riconosciuta tale da *tutti*. *Tutti* giudicano somme opere d'arte la *Divina Commedia*, la Cappella Sistina ecc. ».

Se uno conosce un qualche contadino serio, maturo, assennato, di quelli che non leggono mai nulla, come non leggono mai nulla (perchè hanno da attendere ad altro di più serio) gli autentici contadini vecchio stampo, potrebbe svolgersi tra i due in argomento il seguente dialoghetto:

— Sentite che cosa si asserisce: che tutti trovano bella la *Divina Commedia*. Nei tutti ci siete anche voi o no? Cosa vi pare?

— Mah! Mi parrebbe di esserci proprio anch'io.

— E allora la *Divina Commedia* dovrebbe piacere anche a voi. Vi piace?

— Ma che so? La *Divina Commedia*? Non l'ho mai sentita. Ora che ci penso. Divina! Sarebbe forse la stessa cosa del libro da messa?

— No, è un'altra cosa. Proviamo. Ve ne leggerò un pezzo. Volete?

— Proviamo pure.

— ... Ecco. Ora avete sentito. Vi piace dunque la *Divina Commedia*?

— E che vuole che mi piaccia? Nemmeno per ombra! Non ci si capisce nulla!

— Ma allora forse « quel mazzolin di fiori che vien dalla montagna » vi piacerebbe di più di ciò che vi ho letto?

— Ma certo. Quello si capisce e si gusta.

Questo è il *tutti*. Troppo spesso noi, uomini libreschi, quando diciamo « tutti », « il giudizio di tutti », per questo *tutti* intendiamo la nostra piccola cricca di persone « colte », che si perde invece nel vero *tutti* come una goccia nel mare. E per questa ragione (sia osservato tra parentesi) le nostre espressioni, anche quelle della cui universale comprensibilità noi non dubitiamo un solo momento, sono invece comprese unicamente da un numero di persone, che, rispetto alla totalità, è veramente impercettibile. Se io scrivo frasi come, poniamo: « la tesi schilleriana che l'arte è giuoco... », « il conflitto tra apollonismo e dionisismo che Nietzsche... », « nelle pagine del suo *Journal* il *penseroso* approfondisce... », scrivo frasi che a me paiono chiarissime, e che lo sono effettivamente per quella cerchia che noi chiamiamo « i tutti », cioè per lo sparuto gruppo degli « iniziati » come me ai « misteri » della cultura; ma che invece contengono nozioni, allusioni, risonanze, presupposti che capisce solo una frazione infinitesimale dell'umanità, e anche solo dell'umanità che mi circonda; e che sono quindi per questa frasi in realtà incomprensibili: la mia domestica, il mio portinaio, il garzone barbiere, il portalettere, il cameriere del caffè, o anche il suo proprietario,

o anche questo o quel magnate dell'industria, del commercio, della banca, della finanza ecc. ecc. Ci intendiamo tra *noi*, persone « colte », a cenni, o mediante un vero « gergo », come nelle società segrete dei criminali. Siamo una piccola consorteria chiusa, i cui membri si capiscono solo tra loro: consorteria culturale che bisognerebbe distruggere radicalmente per ottenere la vera adeguazione delle menti. — Ma or dunque è ben certo che il vero *tutti*, cioè l'immensa maggioranza delle persone effettivamente viventi sulla faccia del mondo, o dell'Italia, o d'una qualunque delle sue città, darebbe pienamente ragione al contadino del dialoghetto.

Si dirà: ma che assurdo e che sciocchezza addurre il parere degli incolti, incompetenti, quasi analfabeti, circa il valore della *Divina Commedia*! Ma così dicendo si cadrebbe nella morsa della critica precedentemente mossa alla « cultura » e alla « competenza » come fondamento del giudizio estetico, e alla possibilità di determinarle.

Il fatto è che dal secondo secolo d. C. in poi sempre nuove constatazioni, prove, argomenti sono sopraggiunti a confermare la proposizione fondamentale di colui che conchiuse il pensiero antico, Sesto Empirico: e cioè che il criterio di validità universale manca in modo irremissibile.

PARE impossibile che l'artista non veda il neo della sua opera che vede anche l'osservatore di mediocre buon gusto; e pare impossibile che l'osservatore di mediocre buon gusto, il quale sa scorgere persino il neo sfuggito al grande artista, non sappia creare egli l'opera che questi ha creato.

LINGUISTICA.

« Venturo ». — È difficile capire come uno straniero possa acquistare l'istinto preciso del modo di usare la parola « venturo ». Come *sentire* che, mentre si può dire « la settimana ventura », « il mese, l'anno, il secolo venturo », non si può dire « il giorno venturo » per dire « domani », e che si può dire invece, almeno in linguaggio poetico, « i dì venturi »? Che si deve dire « l'anno venturo » e non « l'anno futuro », e invece, parlando di ciò che farò in quell'anno venturo, « le mie imprese future » e non « venture »? E come acquistare il senso che è inammissibile dire, ciò che invece sembrerebbe correttissimo: « l'amico, il treno, l'automobile venturo? ».

Osservazioni che dimostrano come le lingue, al pari di ogni altra cosa, siano formazioni del capriccio e dell'assurdo.

* * *

Come ci si possa intendere parlando è cosa difficilmente comprensibile. Ogni parola ha significati così diversi, anzi opposti, che il fatto che si riesca a capirsi ha del miracoloso. Che l'azione del montar su una nave, del percorrere il mare per mesi e dell'approdare infine a una terra dove nessuno era dianzi giunto, e l'azione di sollevare il coperchio d'una pentola; che due azioni così disparate si indichino con lo stesso vocabolo « sco-

prire », parrebbe dover rendere impossibile ogni reciproca comprensione. Che si dica tanto « strappare la vittoria » quanto « strappare un pezzo di carta », tanto « attaccare l'inimico », quanto « attaccare un bottone », che la stessa *parola* si usi per due atti così diversi, che l'atto d'una fantesca che mette a posto le sedie in una stanza e quello di un monarca che emana una legge si possano designare col medesimo verbo, « ordinare »; che un muro che sta per crollare e un viso a cui si sono tolte le bende si qualificino col medesimo aggettivo, « sfasciato »; che un fidanzato, un uomo che se ne è andato, ed una decisione, abbiano la medesima denominazione: « partito »; è cosa che non si spiega e che sembrerebbe impedire ogni esatto scambio di idee. Di più: vi sono parole che hanno significati non solo divergenti, ma contrari. Così in latino « conficio » che significa tanto « fare » quanto « disfare », in greco ἐπιτιμάω, « accordare un onore » e « infliggere un biasimo », παραιτέομαι, « pregar di avere » e « pregar di non avere » (« precor » e « deprecor » fusi in una sola parola); e in italiano, tra le altre, « trattenere » che può voler dire « va via » e « resta », « non avvicinarti » e « non allontanarti », cosicchè ad uno che sta per avvicinarsi si dice « si trattenga! » perchè non si avvicini, e ad uno, che sta per allontanarsi si dice « si trattenga! » perchè non si allontani. E quale raggiera di significati svariatissimi hanno in tedesco le parole « aufschlagen »,

« aufheben », « vergeben »! In tutti questi casi sembra che sarebbe lo stesso sostituire la parola con puntini, tanto il segno-parola è indeterminato.

Si scorge da ciò che noi siamo nell'identica condizione degli animali, e che la formazione del linguaggio, questo preteso indice della superiorità specifica della ragione umana, non ci distingue affatto da essi. La molteplicità dei significati divergenti d'una stessa parola dimostra che noi ci intendiamo con essa proprio alla stessa guisa con cui gli animali si intendono con le voci che emettono, per es., i gatti con miagolii di diversa intonazione. Nell'un caso del tutto al pari che nell'altro si usano suoni o cenni orali che possono per sè voler dire qualunque cosa e il cui significato chi ode, sia un animale che ode un altro animale o un uomo che ode un altro uomo, indovina approssimativamente dall'insieme delle circostanze con cui il suono o cenno orale si concatena.

Fra i parlanti una medesima lingua, questa non è comune che in piccolissima parte. Il contadino non capisce tre quarti delle parole che usa il marinaio, e questi non capisce tre quarti delle parole che usa l'agricoltore. Il finanziere non capisce il linguaggio del filosofo, nè questi quello del finanziere. Il linguaggio del poeta è inteso da un

numero così esiguo dei suoi stessi concittadini, che occorre un « dizionario dannunziano », un « dizionario pascoliano ». Una lingua è comune a quelli che la parlano solo per significare le cose più ordinarie e superficiali. Per tutto il resto, si tratta di lingue incomprese, e, in sostanza, diverse, come se fossero lingue straniere. Non esiste differenza, se non di grado, tra l'incomprensibilità d'una lingua straniera e della stessa lingua nostra.

* * *

Si sa una lingua straniera quando si legge senza essere immediatamente capaci di tradurre, cioè senza tradurre, e in guisa che, se ci si prova, da principio non viene in mente la parola corrispondente della nostra lingua; eppure intendendo. Perchè ciò vuol dire che la parola straniera fa sorgere direttamente nella nostra mente il fatto o l'atto che essa significa, come se fosse una parola della nostra lingua materna, e senza che ci sia bisogno dell'intermediario di tale parola nella lingua nostra.

* * *

Nella lingua madre (o nel nostro dialetto), che si è connaturata nell'infanzia con ogni nostro processo mentale, la parola e il significato della cosa formano tutt'uno e sono compenetrati come per legge di natura. Nella lingua appresa, la pa-

rola viene recata esternamente a congiungersi col significato della cosa.

I non toscani capiscono di parlare un'altra lingua e non la loro quando usano *costì*, tanto per essi la parola *lì*, è intimamente unita e fusa con la cosa: il luogo accanto, dove sta colui a cui si parla. Come si può designare questo luogo altrimenti che con *lì*? Questa è la sua parola, la parola che forma proprio di necessità tutt'uno con la cosa, cioè col luogo in questione. Così sente, oscuramente ma invincibilmente, un non toscano quando deve usare *costì*. E perciò non può usarlo senza, in un certo senso, proporselo, senza avvertire che lo usa perchè *lo si deve*, senza un lontano senso di sforzo.

Per imparare a parlar bene una lingua straniera occorre una vena di pagliacceria. Occorre avere un po' del buffone che sa rifare il verso altrui e far ridere la compagnia imitando alla perfezione il tono nasale di questo, lo smozzicamento delle sillabe o il balbettio di quest'altro. Talvolta, l'uomo serio, anche quando saprebbe pronunciar bene una lingua straniera, sente una specie di vergogna a farlo tanto gli pare con ciò di cadere in un mimetismo da commediante.

IN che cosa consiste la bellezza che noi troviamo in una grande opera d'arte plastica? Evidentemente soltanto nell'impressione che un certo oggetto materiale (una statua, un quadro) fa sui nostri sensi. Supposto che l'impressione sia la stessa anche se la materia dell'oggetto muti (p. e., se invece di *quella* massa di bronzo, si tratti d'*un'altra* massa dello stesso metallo) e indipendentemente da chi abbia toccato, maneggiato, foggato la materia (p. e., un anonimo scalpellino invece che Michelangiolo) la bellezza è *la stessa* e il godimento estetico che noi ne ricaviamo *non può non essere lo stesso*.

Si dirà: la supposizione è impossibile. Errore e pregiudizio. Coi mezzi tecnici odierni si fanno già ora (o è pienamente concepibile che si riusciranno a fare) copie delle grandi opere d'arte, esattissime in ogni più piccola sfumatura ed espressione, assolutamente indistinguibili dall'originale e che dànno quindi al nostro senso visivo, lo vogliano o no gli snobisti dell'arte, l'*identica impressione* che l'originale ci dà. Poichè si tratta sempre solo dell'impressione che l'opera dà al nostro senso della vista, non della materia esteriore o della persona che l'ha trattata, se la copia ci dà l'*identica* impressione dell'originale, (e, se è essa stessa identica, non può non darcela) la copia vale precisamente quanto l'originale.

Si può quindi legittimamente domandarsi se l'attribuire importanza al possesso di opere d'arte

originali, quando ce ne siano copie perfettamente eseguite, dalle quali quindi *non possiamo non* ricavare l'identica impressione estetica che ricaviamo dagli originali, sia qualcosa di più d'un puro e semplice feticismo.

Ma dalla medesima premessa si viene ad una conclusione analoga per quanto riguarda il modo con cui ci si comporta riguardo agli avanzi degli antichi monumenti architettonici greci o romani.

Noi liberiamo quei monumenti dalle incrostazioni eterogenee che vi erano state sovrapposte e dalla strettoia con cui edifici moderni circostanti li avevano rinchiusi ed oppressi. Ma poi li lasciamo nello stato frammentario e incompleto in cui la devastazione barbarica ce li ha tramandati. Perché? Si ritiene che sarebbe una profanazione il completarli, l'aggiungere noi qualcosa di nostro a quello che hanno fatto gli antichi, il mettere le mani in una loro opera a metà abbattuta e rovinata per ricostituirla nella sua interezza. In realtà, il non volerli completare per queste ragioni non è che feticismo. Infatti, potendosi quasi sempre sapere con tutta esattezza com'era il monumento quando era intatto, e potendosi coi processi odierني riprodurre questo suo antico aspetto con precisione assoluta, per la ragione detta prima la rico-

struzione ci darebbe l'*istessa* impressione che ci darebbe il monumento originale se fosse rimasto intatto, e quindi avrebbe l'*istesso* valore estetico.

Del resto, non è stato forse ricostruito il campanile di S. Marco, sebbene anche allora i feticisti, e (quantunque, egli, non feticista) persino Carducci, vi si opponessero? Eppure chi oggi vorrebbe sostenere che era meglio non ricostruirlo? Perchè non fare la medesima cosa per l'Arena di Verona, la quale pure, per quanto riguarda la gradinata interna, è stata via via continuamente riparata, ossia ricostruita? Perchè non fare la medesima cosa per Selinunte, dove basterebbe quasi risollevar da terra il materiale che vi giace caduto per ricostituire la città esattamente com'era? Perchè non fare lo stesso coi Fori, coi templi, coi teatri di Verona, di Pesto, di Agrigento, di Taormina, di Segeste, di Roma?

Si uscirà dal feticismo quando non solo saranno gli avanzi dei monumenti greci e romani ripuliti e rimessi in luce, ma quando quei monumenti verranno, come si dovrebbe fare, restaurati, completati e ricostruiti. Non di un complesso penoso e desolato di rovine devono darci l'impressione i monumenti antichi; non la conquista, il saccheggio, la violentazione, il guasto subiti dobbiamo ancora continuar a vedere improntati su di essi; tutto ciò va cancellato; essi devono tornar a darci la *medesima* impressione di bellezza, di grandezza, di splendore che davano al tempo

della loro gloriosa integrità; quella *medesima* impressione che si può ottenere con la restaurazione e la ricostruzione di essi: — quella *medesima* impressione che, se è identica a quella che essi davano allora, significa anche *identità* della *cosa* che la dà.

I tragici greci prendevano la materia dei loro drammi dalle leggende, e la accettavano tale quale anche quando ne scorgevano inverosimiglianze e contraddizioni.

Ciò vuol dire che subordinavano la loro mente, che avrebbe potuto far la critica di quelle leggende, alla creazione anonima e impersonale che aveva generato le leggende medesime, e riconoscevano la superiorità di questa produzione impersonale, anonima, scaturita dal seno del popolo, sulle produzioni che una mente individuale, per quanto forte e geniale, potesse *ex novo* creare.

E il fatto che il popolo greco non ammetteva generalmente nelle tragedie se non le leggende così anonimamente formate e note, e sempre gli stessi loro dati principali, dimostra che tutto il popolo greco era dello stesso pensiero: del pensiero, cioè, che la produzione collettiva, impersonale, anonima, ha più pregio di quella individuale, e che non è ammissibile che la seconda si sostituisca alla prima.

Di notevole interesse è, altresì, che in conseguenza di ciò, i Greci assistevano in teatro sempre ad eventi già noti, con soluzioni o catastrofi già conosciute. Niente di nuovo; nessun intreccio ignoto, inaspettato. Ciò prova il loro buon gusto. La loro attenzione, così, non era (come avviene per noi con la maggior parte delle opere moderne d'arte letteraria) stornata ed avvinta da uno svolgimento non ancor noto di fatti e dall'ansia di

conoscerne il percorso e la fine (tutto questo era già risaputo); bensì l'attenzione era lasciata libera di dirigersi interamente ad osservare ed apprezzare l'arte con cui il poeta aveva trattato la materia. — Sono le constatazioni che fa Aristotele quando dice che la tragedia non può servirsi di altri intrecci che quelli dei miti tradizionali, nè li può mutare, sicchè è il poeta che deve essere capace di scorgerli in un suo modo personale, e così presentare in essi qualcosa di nuovo, servendosi bellamente di ciò che la tradizione gli fornisce, αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ, καὶ τοῖς παραδεδομένοις κρῆσθαι καλῶς (*Poet.* 1453 B, 24, e v. 1454 A, 9). E perciò anche si scorge quanto doveva essere alto il genio e superiore la capacità del poeta, costretto a muoversi in tali strettoie della materia, e da siffatta limitazione dei dati a trarre un'opera d'arte che, senza l'attrattiva della novità dell'intreccio, pure riuscisse ad interessare ed avvincere il pubblico.

In tutte le epoche e da tutti i poeti di gusto superiore (Racine, Goethe, Grillparzer ecc.) si è ritornati a questa stessa concezione: nessun intreccio nuovo, la materia presa da leggende o fatti noti, a cui l'autore insuffla un altro spirito o lo spirito suo, facendosi in ciò, nel come egli sente, presenta, vede sotto un diverso aspetto una materia nota, e trova e fa vivere in essa elementi prima non avvertiti, consistere tanto il genio dell'artista, quanto l'interesse del lettore o spettatore.

La ricerca dell'intreccio nuovo, che avvince co-

me intreccio e perchè nuovo, lo sforzo di incatenare gli animi con la brama (che non ha a che fare col senso estetico) di seguire uno svolgimento di eventi non noti e impressionanti e di vedere « come va a finire », è un indice di barbarie.

UN libro non riesce bene quando ci si mette al tavolo dicendo « voglio scrivere un libro su questo argomento ». Riesce bene quando viene fuori così: balena un pensiero; si avverte « ma è bello! »; lo si scrive; giorni dopo o settimane dopo ne balena un altro, da sè, spontaneamente, senza che lo si sia andato a cercare; « ma è bello! », si avverte ancora, e si scrive anche questo. Così di un terzo, di un quarto ecc., e ciò durante un anno o due, finchè non resta che gettare del cemento sui pensieri già scritti isolatamente e nati da sè, per avere il libro.

E del cemento si può fare anche a meno. È secondario.

Si insegna bene solo quello che non si sa.

Quando non conosci un periodo storico, una scienza, un sistema di filosofia, e lo vai imparando, lo sforzo che fai per comprenderlo e penetrarlo suscita nella tua mente una folla d'argomenti e di idee che servono all'interpretazione e alla spiegazione di ciò che non sai e vuoi apprendere e comprendere. Siccome hai la volontà e il bisogno di comprendere ciò che non sai e devi insegnare, te lo fai diventar lucidissimo anzi tutto a te stesso. Ne « scopri » l'interpretazione come una cosa nuova, e, quando insegni, presenti agli altri questa interpretazione e spiegazione che sei riuscito a farti per te. Essa è ancora fresca, viva, risente dell'attività fervida e chiara che hai dovuto mettere in opera per comprendere tu stesso. Dài a coloro a cui insegni gli argomenti limpidi, elementari, che hanno servito a te per capire. Fai che coloro a cui insegni, seguano, anzi rifacciano essi stessi, il processo che serve alla penetrazione della scienza o del sistema in questione, e che ha servito or ora a te. E insegni benissimo.

Ma quando la cosa l'hai capita, ricapita, ripensata ormai da anni, quando *la sai*, tutto entro la tua mente si riassume in due o tre frasi aride. Tu sai oramai perfettamente che quelle due o tre frasi aride rendono esattamente il problema. Lo vedi entro di te perfettamente dilucidato da quelle due o tre frasi. La cosa è tanto chiara! Non

ti pare possibile che occorra a farla capire più di quelle due o tre frasi. Usarne un numero maggiore ti parrebbe un parlare a bambini, a deficienti; e soprattutto ti darebbe la noia che desta lo spiegare lungamente cose evidenti. Insegni con quelle due o tre frasi, e insegni male. Insegni male, perchè sai.

Tolstoi ha scritto: « Come ha detto bene una volta Iu. Samàrin ch'egli è un eccellente professore di matematica perchè è molto ottuso per la matematica! Io pure lo sono assolutamente in matematica; ma quel che più importa, io sono pure molto ottuso in ciò che riguarda il bene, e perciò sono un non del tutto cattivo, no, lo dirò francamente, un buon maestro » (*Diario Intimo*, 1900 - 1904; ed. it., p. 164).

PER misurare l'immenso decadimento che il dogmatismo religioso-scolastico reca al pensiero, basta confrontare la *Weltanschauung* di Lucrezio con quella di Dante.

Là una visione, di mirabile ampiezza, non solo del mondo umano e del suo formarsi, della natura senziente, della sua evoluzione, del progressivo ascendere delle forme animali, ma del Tutto nella sua infinita vastità, con cui, spalancati i « *flammantia moenia mundi* », esso ci si rivela (il senso dell'infinito ha inizio, non già, come generalmente si dice, con Bruno, ma con Lucrezio). Visione d'un'obiettività eroica, immune da feticismi, animismi, antropomorfismi, in cui l'occhio umano, diventato chiaro, afferra nel loro impersonale Essere e processo le cose e l'universo. Per riconquistare tale concezione, la mente umana impiega circa millecinquecento anni.

Qui l'intruglio delle più diverse mitologie e superstizioni, proprio la schiuma di queste, raccolte da ogni parte e impastate assurdamente insieme: Caronte e la Vergine, Lucifero e Capaneo. Il Tutto, l'Universo, lo « Omne » lucreziano, raggrinzito ad un piccolo globo e a una specie di tre imbuto comunicanti tra loro e con esso. Il mondo ultraterreno, non fenomenico, inspaziale, intemporale, fatto consistere in questi tre imbuto e ridotto a servir di tribunale o compensazione ideale per le malefatte e le misere risse continue d'una turbolenta borgata d'un infimo pianeta.

Più si acquista la consuetudine del pensiero filosofico, e più si tocca con mano che il filosofo è artista. Non già uno che sa, ma uno che guarda. Non uno che sa; che conosce tutte le soluzioni che si sono date ad un problema, che è al corrente della « fase attuale » della logica o dell'estetica o della dottrina della conoscenza, e delle varie tappe che vi hanno messo capo. Ma uno che guarda: che, cioè, come l'artista, ha una certa sua visione personale delle cose ed esprime il modo con cui le vede. Così, egli fa, al pari del poeta, nei trattati i suoi poemi, nei saggi o nei frammenti le sue liriche.

Non ti par vera la mia affermazione che la filosofia è arte? Eppure sei pittore. Non ti accade mai di mangiare senza accorgerti di quello che mangi, perchè ti sta davanti nell'immaginazione e ti diventa sempre più intesa e sviluppata interiormente una certa linea o una certa figura, così che devi interrompere il pranzo per fissarla sulla tela o sul cartone? Ebbene: così a me coi pensieri filosofici.

CHI scrive bene offende il lettore. Mostra di sapere che questo ha bisogno, per capire sino in fondo ed essere impressionato da quanto legge, che la cosa gli venga esposta con vivacità, con efficacia, con tutto il vigore possibile. Chi scrive trascuratamente, come vien viene, contentandosi di cenni buttati là, mostra di sapere che il lettore ha bastante intelligenza e attività spirituale propria per intuire, creare dà sè interiormente, o ricostruire e rivivere in sè, la posizione mentale che lo scrittore ha presente, e che due o tre frasi comunque imbastite gli bastano per operare in sè e da sè tale ricostruzione.

È press'a poco il parere d'uno degli scrittori più grandi ed efficaci, Seneca. « *Oratio sollicita philosophum non decet. Vis illum adsidere pusillae rei, verbis? Cuiuscumque orationem videris sollicitam et politam, scito animum quoque esse pusillis occupatum* » (*Ep. C, 4 e 10; CXV, 1-2*).

C ONTRO le « incasellature ».

Chi potrebbe dire, senza ricorrere a cavilli, che differenza *di natura* c'è tra odi di Shelley come la *Mascherata dell'Anarchia* e *Alla Libertà*, e le orazioni di Demostene? Splendido slancio di eloquenza, commosso sentimento della dignità umana, fatti politici reali da cui il moto dell'animo dei due autori prende l'abbrivo, tutto è in un caso e nell'altro lo stesso.

Le Odi romane di Orazio o quelle all'Italia di Petrarca e Leopardi si casellano sotto l'etichetta « poesia ». Ma quale differenza di natura dal discorso su Garibaldi di Carducci o dal suo discorso elettorale di Pisa o da qualunque altro discorso appassionato d'un eloquente oratore parlamentare?

È strano come vi siano stati da secoli e continuo ad esservi uomini che trovano necessario per fare della poesia di allineare i concetti in righe di determinata lunghezza e con certe assonanze.

Ciò nuoce, in realtà, alla poesia, perchè più spesso che non si creda il verso e la rima servono ai poeti a far perdonare a sè stessi la scarsità di pensieri o la mediocrità di pensiero.

Se non esistessero i versi e le strofe, e i poeti scrivessero in prosa (e anche senza bisogno che

questa *prosa* sia disposta, com'è ora di ridicolo uso, in righe incolonnate l'una sotto l'altra; fetitistica conformazione all'aspetto materiale della vecchia *poesia*), soltanto i pensieri così grandi, alti, magnifici da riempire, sollevare, trascinare la mente, per la loro potenza e luminosità intrinseca, senza l'aiuto, residuo barbarico, d'una data cadenza e d'una certa assonanza, apparirebbero come poesia.

Goethe scrisse che nei versi v'è la poesia che rimane quando son tradotti in prosa. E la lettura di certi scrittori contemporanei come Whitman, Emerson, Maeterlinck, Nietzsche, dovrebbe ormai persuadere che il fascino poetico emanante da un pensiero grande, o originale, o arguto, non soltanto rimane anche con l'espressione in prosa di quel pensiero, ma anzi riesce più intenso, perchè l'espressione prosastica può rendere il pensiero in modo più preciso, più pieno, più duttile, e riprodurne tutti i suoi chiaroscuri e le sue sfumature; cosa che (è inutile fingere o illudersi) non è quasi mai possibile interamente ottenere mediante il verso e la rima.

Forse per questo poeti grandi, come Whitman, Leopardi, Carducci, si liberarono in parte, nelle loro migliori poesie, dalle formule della « poesia ».

Ma forse, anche, una giusta via di mezzo sarebbe l'endecasillabo sciolto, che, in fondo prosa con « clausole » ritmiche, fu geniale invenzione italiana, non si sa perchè caduta in disdegno e

tenuta « in gran dispetto » dai poeti *precieux* del giorno d'oggi, ma che, se tornato a maneggiare con lo squisitissimo senso di musicalità d'un Foscolo, apparirebbe sempre uno stromento incomparabile d'espressione poetica.

Per essere storici è indispensabile essere romanzieri. Si tratta dell'identica attitudine. Che cos'è il romanzo? L'esposizione d'una serie di eventi attinti da ciò che la vita presenta. Che cos'è un libro di storia? La stessa cosa. Con la differenza (dal punto di vista della rappresentazione dei fatti del tutto secondaria) che questi ultimi eventi sono realmente accaduti, quelli no. Se per rappresentare eventi (non accaduti) di vita in un romanzo, bisogna essere artisti, bisogna essere artisti della stessa natura e nella stessa misura per rappresentare gli eventi di vita che sono realmente accaduti.

« **A**NCHE nell'esprimersi si deve evitare la bonaria chiarezza ». « Gl'ingegni confusio-
nari sono stati venerati perchè non furono compresi; e talvolta conviene l'oscurità per non riuscire volgare » (B. GRACIAN, *Oracolo Manuale*, 3, 216).

Ciò che è oscuro si affaccia alle menti umane come un problema, un enigma, una sfinge. Le sfida. La sfida le irrita e le eccita. La raccolgono, sentono che non si può, non si deve arrestarsi e dichiararsi vinti. Quindi un gran numero di menti umane si pone in ogni tempo all'impresa di vincere la partita, di penetrare l'enigma. Ossia un gran numero di persone si occupa in ogni tempo del pensatore oscuro, il quale diventa così in tutti i secoli oggetto di discussioni e di studio, vale a dire conquista fama duratura.

Ed è certo con questo proposito, più o meno distintamente presente alla loro coscienza, perchè cioè indovinano intuitivamente e d'istinto la verità formulata dal Gracian, che alcuni scrittori sono oscuri, p. e. Hegel, la ragione della cui fama è soprattutto questa.

Clarus ob obscuram linguam...

Omnia enim stolidi magis admirantur amantque
Inversis quae sub verbis latitantia cernunt.

(LUCR. I, 640).

Si può veramente dell'oscurità nello scrivere dire lo stesso che della posa. Nulla più della posa serve ad assicurare la fama di persona di valore. E nulla più della posa è la prova della reale man-

canza di valore: perchè chi cerca di atteggiarsi in modo che, guardando, gli altri dicano « è tale », mostra di non esser tale appunto perchè ha sentito necessario il far di tutto per darsi l'apparenza esteriore di esserlo.

PITTORE e scrittore.

Lo scrittore quando ha composta la sua opera non ha fatto ancor nulla. Bisogna che la pubblichi. La pubblicazione s'aggiunge alla sua opera come alcunchè d'assai più essenziale per l'esistenza di questa, che non l'esposizione in una pubblica mostra che il pittore fa della sua. Il pittore quando ha eseguita la sua opera ha fatto tutto, e non ha punto bisogno che essa, onde esistere per altri, s'integri mediante un fatto analogo a quel che è la stampa e la pubblicazione per lo scrittore.

Il pittore, vendendo la sua opera, se ne spossa. Egli deve subire il grave dolore di privarsi per sempre del suo prodotto, di farlo passare esclusivamente in altre mani, di saperlo non più presso di sè, di non vederlo più. Lo scrittore, vendendo la sua opera, non se ne spossa affatto; essa può sempre restare presso di lui stampata, e, anzi, così, in forma più nitida e bella che non se manoscritta, e con l'aggiunta della soddisfazione provenientegli dal constatare, vedendola in sua mano stampata, che essa è resa pubblica, circola pel mondo. Dallo svantaggio che lo scrittore ha in confronto col pittore in ciò che la sua opera, per essere completa e veramente per nascere come opera, ha bisogno d'integrarsi con la stampa, deriva per lui il vantaggio che egli non è mai spossato della sua opera.

Per questo, può avvenire che lo scrittore ceda

gratuitamente la sua opera all'editore, o persino che paghi egli l'editore affinchè gliela stampi (perchè di ciò ha bisogno onde la sua opera si realizzi — quasi come l'artista ha bisogno di pagare i colori, il marmo, il bronzo — e perchè ciò non lo priva del possesso di essa). Invece il pittore, la cui opera è completa senza che vi si aggiunga quel fatto esteriore che è, per le opere manoscritte, la stampa e la pubblicazione, e che vendendo la sua opera la perde, non può mai cederla gratuitamente e di regola non si sogna mai di farlo.

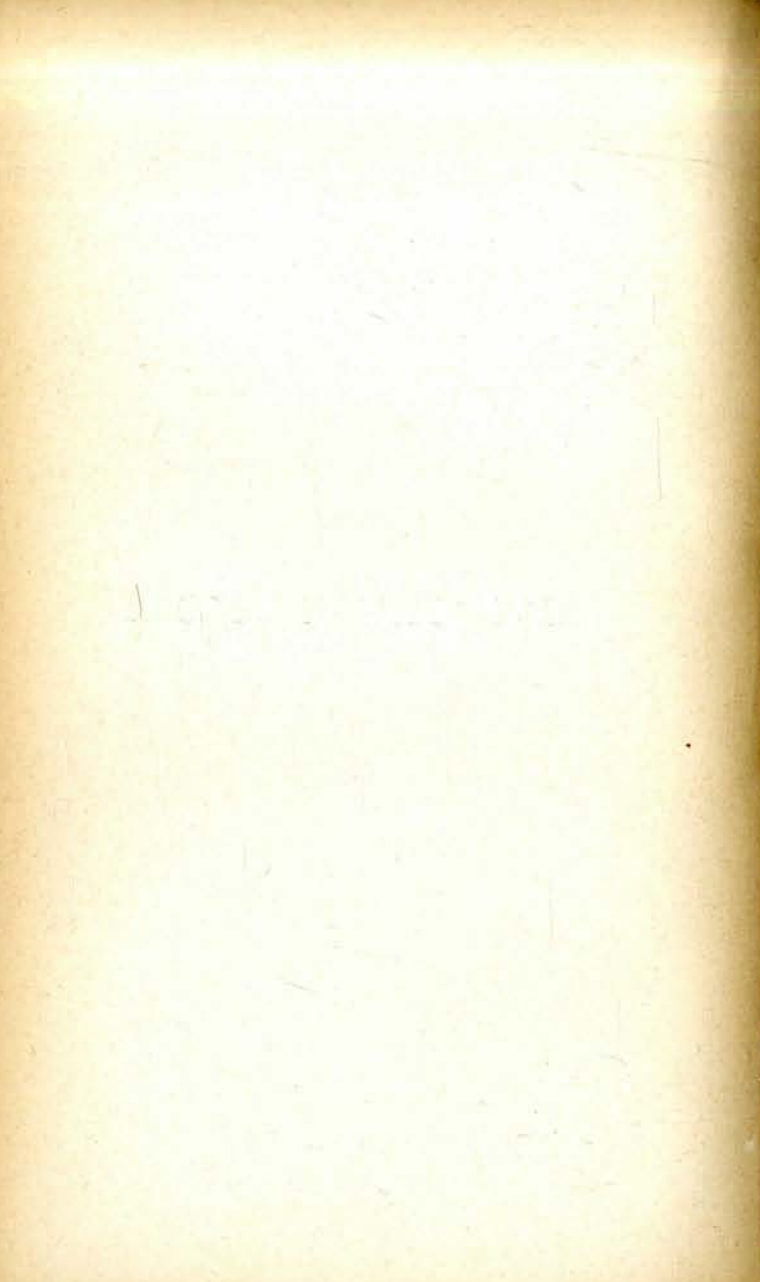
LA grazia semplice di certi epigrammi dell'*Antologia Palatina*, congiunta, negli epitaffi, con un accento di melanconia senza lagrime, e così più profonda: come un leggero accordo musicale dolente o lo sguardo turgido di afflizione priva di pianto unito al breve gesto rassegnato delle mani d'una donna che si incrociano lentamente in un pensiero di sconsolazione. Bisogna avere un tatto estetico sicurissimo, educato da una tradizione secolare, per resistere in tal guisa alla tentazione di eccedere nell'espressione.

In confronto (e, per ragioni analoghe, in confronto della prosa di Lisia ed Isocrate) alcuni scrittori moderni, col loro sforzo di caricare l'effetto della frase per attirare l'attenzione, danno la sensazione di erbivendole che fanno a gara a chi strilla di più per rubarsi gli avventori.

Al di là del significato espresso nelle parole
v'è una vibrazione, un alone, una risonanza
diffusa di significato, che si esprime con l'elemen-
to musicale della poesia o della prosa artistica.

Com'è pieno di melodia silenziosa il silenzioso intervallo tra due battute musicali! Si riflette e si fonde in esso la melodia della battuta precedente e il presentimento melodico della battuta che seguirà.

DIALOGHI DEI MORTI



TORQUEMADA — GIULIANO L'APOSTATA

TORQUEMADA

Le ombre sorridono, o Giuliano, quando ci avviene di incontrarci faccia a faccia lungo il viale degli asfodeli.

GIULIANO

Si capisce, o Torquemada. Esse stanno maliziosamente a vedere come si guardano colui che tentò di rovesciare il Cristianesimo già giovenilmente promettente, e colui che, col ferro e col sangue, volle mantenere pura da deviazioni quella forma di esso che era consacrata dall'autorità e dal tempo.

TORQUEMADA

Sì; ma non ti pare, o Giuliano, che le ombre, le quali sorridono, diano prova d'una singolare semplicità?

A dirti il vero, l'ho sempre sospettato anch'io, o Torquemada. Per esse, noi siamo nemici, noi non possiamo essere che nemici. Noi impersoniamo due idee micidialmente avverse. Io tentai di soffocare la fede che tu ti consacrasti a salvare con atroce e terribile sforzo. I tuoi mi bollarono con un epiteto d'ignominia. E l'ignominia stessa dell'epiteto mostra l'odio e la paura del pericolo corso. Per poco, in grazia mia, il Galileo non rimaneva vinto; e se lo fosse stato allora, nè della tua fede nè di te si sarebbe più parlato nei secoli. Noi non possiamo dunque essere che nemici. Eppure...

TORQUEMADA

Eppure non sembra forse talvolta anche a te che sotto l'apparente contrasto, che solo ferma l'attenzione degli spiriti superficiali, l'opera nostra e i nostri intenti siano collegati da una qualche profonda e sostanziale identità?

GIULIANO

Te lo confesso, o Torquemada: ciò sembra appunto talvolta anche a me. Noi abbiamo forse voluto la stessa cosa: conservare nella società in cui vivevamo la concezione religiosa che le era propria, se si consente di sgretolare la quale, nes-

suna ragione v'è più che non si distruggano altresì tutte le altre concezioni spirituali che formano l'unico fondamento solido del vivere civile.

TORQUEMADA

Così è, o Giuliano. Solamente tu cadesti in un grave anacronismo, e ti ponesti a sostenere una concezione religiosa, quando essa non era già più connaturata alla società del tuo tempo, e rappresentava oramai uno stadio di coscienza superato e trascorso. Ma, a parte questo tuo errore, il tuo pensiero fu il mio. Non io volli difendere dalle eresie il Cattolicismo, perchè credessi alla verità apodittica di questo in confronto a quelle, nè tu per la medesima ragione volesti ripristinare il Paganesimo. Noi volemmo soltanto ristabilire e conservare la *religione*: quella determinata religione, che, tu a torto, io a ragione, credevamo elemento essenziale delle nostre rispettive civiltà, cosicchè scorgevamo che l'insidiarla sarebbe stato rimuovere una pietra angolare dell'edificio sociale. Ma noi volemmo ristabilirla o conservarla non perchè essa era *quella determinata religione*; bensì perchè essa era, in generale, *la religione* della nostra società, parte integrante dello spirito suo.

GIULIANO

Questa è la verità, o Torquemada. Invocano il libero esame, conclamano la libertà di coscienza,

chiedono l'abbattimento degli « idoli ». Le ombre da ultimo pervenute quaggiù ci dicono anzi che questi concetti hanno conquistato nel mondo una certa diffusione. Ma...

TORQUEMADA

Ridicole incongruenze, Giuliano. Anche all'in fuori della religione quale coscienza è mai libera? Forsechè non si obbligano tutte le coscienze d'ogni nuova generazione che viene alla luce ad entrare nello stampo delle concezioni morali, scientifiche, sociali, famigliari, linguistiche, già rigidamente costruito dalle generazioni precedenti, cioè appunto dallo spirito collettivo della società? Per ogni coscienza che spunta novellamente alla vita, la via del suo cammino spirituale, anzichè essere libera, è tracciata così inflessibilmente come se dovesse muoversi su di un binario. Essa entra in un mondo spirituale già fatto e questo mondo deve subire. Fin dai suoi primi passi la costringiamo persino a vedere lo spazio euclideo di tre dimensioni, come hanno veduto le generazioni precedenti, e le insegniamo, come infallibile verità, la geometria, che solo in quello è vera. La informiamo a concezioni scientifiche generali, che saranno oggi quella del moto della terra attorno al sole, e domani quella (a quanto ci narrano) della nebulosa, come ieri erano quelle dei cieli di cristallo o dell'immobilità del nostro pianeta con-

siderato quale centro dell'universo; nè ci trattiamo dal chiuderla in queste forme scientifiche per il fatto che il loro crollare dall'uno all'altro evo ce ne dimostri la fallacia. Noi imponiamo ad essa, come indiscutibilmente morali, determinate foggie di rapporti familiari (ad esempio la monogamia) sebbene esse siano tanto poco assolute che altri popoli a scarsa distanza da noi hanno e ritengono indiscutibilmente morali altre foggie del tutto diverse. Imponiamo ad essa consuetudini sociali, forme di vestito, forme di abitazione, create precedentemente e a cui ogni coscienza nuovamente venuta deve soggiacere. Ma chi può osar d'invocare la libertà di coscienza contro la geometria, contro i concetti scientifici fondamentali, contro le consuetudini più giornaliere e comuni, sebbene nulla vi sia in tutto questo di apodittico, di assoluto, di razionalmente certo? Tutto ciò noi imponiamo alle coscienze nuove, e spesso senza neppur tentarne la dimostrazione, bensì, propriamente, con atto d'imperio. E ognuno riconosce che è lecito, anzi necessario, fare così, se pure si vuole che una società mantenga l'unità spirituale e non si sgretoli nell'anarchia, che gli uomini abbiano un comune terreno d'intesa, che le loro coscienze si muovano in quella identità di atmosfera morale che solo permette si costituiscano e si conservino tra gli uomini i rapporti civili, anzichè essi si sentano, nell'istesso popolo, così estranei l'uno all'altro come sarebbero due abitanti di

pianeti diversi. Ora, se, per questa suprema necessità dell'unità spirituale, si riconosce indispensabile violare la vuota ed astratta libertà di coscienza, e alle coscienze imporre, indipendentemente dalla verità razionale e assoluta, quella serie di concezioni scientifiche, morali, sociali, consuetudinarie, linguistiche, che costituiscono il fondamento di quella unità, perchè si deve fare un'eccezione per la religione, la quale di detta unità spirituale d'un popolo è pure parte essenziale? Ma io dico che se si considera l'imposizione della religione avita come violazione della libertà di coscienza, bisogna conchiudere che lo è del pari l'*imposizione* della lingua materna. L'insegnare che la terra sia sferica, e non piuttosto, come ora vogliono, piramidale; l'apprendere, come tipo di razionalità assoluta, una geometria vera solo per lo spazio che casualmente ebbe presente Euclide, e perciò si impose all'esclusiva attenzione dei suoi posterì, ma che non è vera per lo spazio di Lobatchewski; che più? persino il costringere gli spiriti testè formati a scorgere ed usare come case e come vestiti queste e quest'altre convenzionali costruzioni delle generazioni precedenti, tutto ciò sarebbe violazione della libertà di coscienza.

GIULIANO

Il tuo ragionamento è l'evidenza stessa, o Torquemada. L'esistenza della società si fonda sulla

comunanza delle concezioni spirituali. Ora, o si vuole l'esistenza della società, e ad essa bisogna sacrificare la libertà di coscienza; e come questa a tal fine si sacrifica riguardo ad ogni altra concezione spirituale importante, così bisogna sacrificarla riguardo alla religione. Ovvero si pretende invocare contro la religione la libertà di coscienza, e allora, siccome la logica vuole che questa si invochi contro qualunque altra concezione spirituale collettiva, la comunanza etica, che forma il substrato e il cemento della vita sociale, vien meno, e la società si polverizza in innumerevoli concezioni morali, opposte e senza intesa, di gruppi o di individui, che diventano così assolutamente estranei tra di loro. Della società avviene in tal modo come di un pianeta che si infranga in uno sciame d'asteroidi. Essa si discioglie nell'anarchia e nella barbarie.

TORQUEMADA

Ciò è quanto, o Giuliano, i propugnatori della libertà di coscienza preparano al mondo.

GIULIANO

Sì, veramente, o Torquemada. Essi pretendono la libertà di abbattere l'«idolo» religioso. Ma, allora, come si può contestare la libertà di abbattere tutti gli altri «idoli» spirituali, l'«idolo» della morale ad esempio? Proclamata la libertà

d'un gruppo o d'un individuo di far parte da sè di fronte ad una determinata concezione spirituale collettiva, la religione, come si potrà più negare ad un gruppo o ad un individuo la libertà di far parte da sè di fronte ad un'altra concezione spirituale collettiva, ad esempio la morale? Si dovrà allora, in nome del libero esame, concedere ad ogni gruppo ed infine all'individuo di praticare la morale che il gruppo o l'individuo si è foggia. L'atto di libero esame per cui l'individuo, respingendo come razionalmente errata (e potrebbe esserlo) la morale collettiva consacrata dalla coscienza d'un popolo nelle leggi penali, proclamerà lecito a sè l'omicidio, il furto, la poligamia o l'incesto, dovrà essere rispettato al pari dell'atto di libero esame per cui l'individuo proclama lecito a sè di praticare in materia religiosa idee particolari, diverse da quelle della collettività.

TORQUEMADA

E questo che hai accennato fu, press'a poco, il famoso ragionamento d'Alcibiade...

GIULIANO

Quale ragionamento?

TORQUEMADA

Quello che Senofonte ci riferisce aver Alcibiade tenuto con Pericle. La legge (aveva dapprima am-

messo Pericle) è tutto ciò che il potere sovrano della città, anche le oligarchie, anche i tiranni, statuisce come regola del nostro operare. Ma, incalzò allora Alcibiade, la violenza e l'illegalità non hanno forse luogo quando il forte obblighi il debole, non con la persuasione, ma con la forza, a far qualche cosa? E quindi le cose che il tiranno impone ai cittadini in forma di legge, senza persuadermeli, non sono illegalità? E non sono violenze quelle cose che i pochi impongono alla moltitudine, non con la persuasione, ma con la forza? E infine non sono altresì illegalità e violenze quelle cose che la moltitudine, o maggioranza, statuisce che tutti debbano fare, senza aver persuaso i singoli e anche quando questi, o uno solo di essi, non essendone persuaso, si trovi a dover obbedire unicamente per costrizione e per forza alla statuizione della maggioranza? Questo fu il ragionamento che Alcibiade tenne a Pericle; un vero ragionamento anarchico... (').

GIULIANO

Sì; ed è appunto il ragionamento tipico di tutti i turbolenti, i facinorosi, i dissoluti come lui. Ma, in realtà, è lo spirito della collettività quello a cui compete sempre l'assoluta supremazia sopra ogni deviazione da esso. Nessun criterio di ragion

(¹) SENOFONTE: *Dei Detti e Fatti Memorabili di Socrate* - Libro I; Capo II.

pura esiste che dimostri *per tutti* essere un'idea di qualsiasi specie, vera, in confronto dell'idea che le è contraria, neppure se si tratta dell'idea che il furto è un delitto, perchè potrebbe esservi taluno il quale sillogizzasse che nel rubare a un Creso la modica somma che basta per procacciarsi la sicurezza del domani non vi è immoralità di sorta. Quindi l'unico criterio per cui certe idee *devono* essere professate da ogni individuo si è che esse fanno parte della coscienza collettiva. È lecito, adunque, ed anzi doveroso, costringere anche con la forza gli individui a professare tutte le idee fondamentali che fanno parte della coscienza collettiva; e, per conseguenza, anche l'idea religiosa. Perchè, se da quella collana che è l'insieme delle concezioni spirituali collettive, costituenti la sostanza della vita sociale, si lascia sfilare una sola perla — la religione — tutte le altre vi tengono necessariamente dietro e la collana intera si sfila.

TORQUEMADA

Per fortuna, si intravede forse un rimedio al grave pericolo che per questo lato incombe alle società moderne.

GIULIANO

E quale mai? Han forse ridato alla Sacra Inquisizione il sostegno del braccio secolare?

TORQUEMADA

No. Non ancora... del tutto; pur troppo!

GIULIANO

E allora?

TORQUEMADA

Il rimedio io lo scorgo nel fatto che si va sempre più largamente propagando e propagando l'idea che irreligiosità e materialismo siano cose volgari, da menti meschine e sempliciste, vecchiumi oramai sorpassati, e quindi l'ostilità alla religione un fatto indegno di un intelletto superiore e colto, un fatto che offende il buon gusto, che urta la moda.

GIULIANO

In ciò tu hai fiducia?

TORQUEMADA

Certamente. Nulla serve a far abbandonare una idea da coloro che potrebbero favorirne il trionfo, come il persuaderli che quell'idea non è « intellettuale », ma volgare, inferiore, degna solo di cervelli arretrati e grossolani. Anche per le idee politiche impera la moda. E il miglior sistema per far passare di moda l'irreligiosità è quello di accusarla continuamente di essere volgare.

GIULIANO

Ma, e tu credi veramente che l'irreligiosità sia una cosa volgare?

TORQUEMADA

O forse tu non lo credi?

GIULIANO

Punto, o Torquemada.

TORQUEMADA

Non so capacitarmi che chi pensa così sia Giuliano, quel Giuliano che fu profondamente religioso per quanto apostata dal Cristianesimo.

GIULIANO

Eppure bada, o frate. Non solo la lotta contro una od altra religione, quindi la lotta delle religioni tra loro e perciò le guerre di religione, non sono cose volgari; ma, al contrario, esse costituiscono la più eminente manifestazione di bellezza spirituale e di idealismo che sia dato constatare sulla terra.

TORQUEMADA

Tu mi stupisci..

GIULIANO

Pure, rifletti, o Torquemada. Gli uomini saggi dicono ai popoli che essi devono dedicare la loro attenzione, non a queste cose inconcludenti e impalpabili che sono le lotte religiose, bensì agli affari pratici e gravi, al miglioramento delle condizioni economiche, allo sviluppo industriale e commerciale, ai problemi finanziari, a quelle che (per disprezzo verso un partito) vennero chiamate « questioni di ventre ». Orbene: non ostante tutti questi saggi consigli i popoli si interessano invece di più e s'accendono con maggior passione proprio per le lotte religiose o simili. E gli ultimi discesi tra noi mi hanno detto che proprio ora si delinea lassù un conflitto di ideologie che minaccia di far scoppiare una guerra gigantesca, e che si è sprigionato, come ormai lo chiamano correntemente, un *Kreuzzungsgeist*, appunto uno « spirito di Crociate ». Che vuol dir ciò, o Torquemada?

TORQUEMADA

Io te lo domando, o Giuliano.

GIULIANO

Ciò vuol dire che i popoli sono in politica idealisti e quella è appunto la suprema manifestazione del loro idealismo. Essi vogliono combattere per delle cose « inutili ». Vogliono commuoversi e af-

faticarsi per ciò che non ha significato sui registri del dare ed avere. E desideri, o Torquemada, conoscerne la vera ragione?

TORQUEMADA

Ti ascolto, o Giuliano.

GIULIANO

La ragione è che il dare e l'avere occupa anche troppo gli individui nella vita privata. Al di fuori di quest'ultima, essi hanno bisogno di crearsene un'altra in cui lanciarsi a volo per quello che il nostro arguto amico Gian Paolo Richter ama anche qui chiamare il regno dell'aria. E creano così a sè stessi le sfere dell'« inutile »; le sfere dell'arte, della filosofia, della religione, della politica. Ed io sono troppo greco, o Torquemada, perchè questo fatto non mi sia simpatico: per non avere il medesimo sentimento di Plutarco, secondo il quale nessun giovane bennato, pur ammirando le opere di Fidia, Policleto, o Anacreonte, vorrebbe essere l'artista che ha dato opera alla costruzione materiale di esse, di Plutarco che approva Antistene e Filippo perchè giudicarono cosa vergognosa saper suonare bene il flauto ⁽¹⁾, e che con compiacenza mostra come Archimede solo in via accessoria e con riluttanza si desse a costruire con-

(¹) *Vita di Pericle*, I, II.

gegni di pratico uso « tenendo egli per cosa ignobile e vile l'industria circa i lavori meccanici e in generale ogni altra arte che trattata sia per bisogno » ⁽¹⁾. Come non posso non condividere il sentimento di Platone che l'educazione debba essere non ἐπὶ τέκνη, ossia per fini professionali, quale per uno che vuol diventare un mestierante o δημιουργός, bensì solo ἐπὶ παιδεία, ossia per lo sviluppo spirituale, come conviene all'uomo libero ⁽²⁾; e il sentimento di Aristotele secondo cui il μεγαλόψυχος o « magnanimo » ama le cose belle e inutili, ἀκαρπὰ, a preferenza di quelle che sono fruttuose, perchè ciò è segno di nobile disinteresse ⁽³⁾.

TORQUEMADA

Ma, com'hai detto poc'anzi? Che tra queste cose « inutili » tu annoveri anche la politica?

GIULIANO

Certo. Il darsi brighe politiche da parte d'un privato cittadino è una cosa « inutile », anzi in un certo senso peccaminosa: nel senso cioè che essa ci distoglie dal dovere immediato, come sarebbe il lavorare con profitto economico, il pensare ad arricchire i nostri cari, l'attendere alla

⁽¹⁾ *Vita di Marcello*, c. 13 e 17 (trad. POMPEI).

⁽²⁾ *Prot.*, 312 B.

⁽³⁾ *Eth. Nic.* L. IV, c. III, p. 1125 A 33.

propria famiglia, per gettarsi in un'agitazione disordinata e bene spesso pericolosa. O forse anche quaggiù non si ascrisse a titolo d'onore al deputato francese Baudin l'essersi fatto uccidere sulle barricate del due dicembre onde far vedere all'operaio, che l'aveva apostrofato, « come si muore per venticinque franchi »? Orbene, se, adunque, la politica è cosa « inutile », anzi dannosa, per gli individui che sinceramente vi si dedicano, perchè dovrà essa diventar « utile » per la massa che in politica è sempre sincera? Ma quell'istesso sentimento di idealistica soddisfazione che chi si dà tutto alla politica prova nel sacrificare a questa il proprio interesse materiale, questo stesso sentimento è appunto quello che, con intensità centuplicata, vuol provare anche la massa che si dà alla politica. Perciò essa ama la lotta religiosa, e perciò questo suo amore, da entrambi i lati, cioè dal lato irreligioso come dal lato religioso, è quanto di meno volgare, di più nobile, di più idealistico, si possa immaginare. La massa vuol avere, una volta tanto, la soddisfazione di mancare al dovere di agire col fine di un profitto materiale, per lottare intorno all'« inutile ». Quando gli anticlericali di anni fa si accaloravano, come ci si narra, per allontanare i preti dalle scuole e le monache dagli ospedali, i saggi li accusavano di insipida volgarità perchè essi lottavano contro una « foglia di vestito ». Che vacuità! essi dicevano; che roba « inutile »! che banali inezie! Ma quale ine-

zia maggiore di quella di scoprirsi il capo davanti al cappello di Gessler infilato su di un palo? Non si trattava nè di economia, nè di finanza, nè di industria, nè di commercio. Si trattava, anche là, press'a poco, di una « foggia di vestito ». Eppure, l'ammirazione dei secoli, non è forse la consacrazione della bellezza ideale che vi fu nell'atto « inutile » con cui Guglielmo Tell s'accalorò contro una « foggia di vestito »? La medesima bellezza ideale dell'opera spesa per ciò che è immateriale ed « inutile » vi è del pari nel genere di lotte di cui parlo.

TORQUEMADA

Tu non puoi dimenticare che hai voluto abbattere una religione già costituita. E in fondo è la causa tua che perori.

GIULIANO

E tu non puoi spogliarti della tua veste di inquisitore, impenetrabile ad ogni senso di ragione e di arte.

TORQUEMADA

Tu sei greco; e in te il senno politico cede il passo all'amore per la rettorica.

Ma in te, cupo spagnuolo, l'abitudine alla repressione feroce e torva non lascia campo nemmeno alla libera valutazione estetica delle forze ideali. Ma non litighiamo. Vedo venire a questa volta il nostro Montaigne. Egli ci illustrerà una volta di più la sua sentenza preferita, che cioè « l'ignorance et l'incuriosité » è un soffice guanciale per una testa ben fatta (¹).

(¹) L. III, c. 13.

DIOTIMA — ORAZIO — MARSILIO FICINO

ORAZIO

Oh, oh, Marsilio purissimo, ti colgo in colloquio con la nostra seducente mantinese..

MARSILIO

Non v'è ragione di scandalo, Orazio. Tu sai che la sapientissima Diotima ha insegnato a Socrate che cosa è l'amore...

ORAZIO

E allora anche tu volevi impararlo da lei?

MARSILIO

Sì, ma non malignare. Ho trattato anch'io, e appunto sopra i discorsi del Convito platonico, il problema dell'amore; ed ora volevo saggiare la sapienza di questa Diotima che Socrate in quell'occasione ha tanto celebrato.

ORAZIO

Ah, poveretto! E credi davvero di giungere in questo argomento alla perfetta conoscenza per mezzo di qualche leggiadro ragionare? Non è per tal via che... Ma, andiamo, quale conclusione avete raggiunto nel vostro dibattito? Parla tu, piuttosto, Diotima.

DIOTIMA

Ancora nessuna conclusione, Orazio. Quando tu sei sopraggiunto io stavo esponendo a Marsilio come l'amore sia la vera metafisica della vita vissuta, la più grande, la più indiscutibile, la più evidente delle metafisiche.

ORAZIO

Davvero, tu dicevi così, o compiacente Diotima? E come ciò?

DIOTIMA

Che è mai la metasifica, o Orazio? Non è forse essa quella conoscenza o quell'intuito che ci fa cader dagli occhi il velo dello spazio e del tempo; che ci toglie dinanzi questi due falsi prismi attraverso ai quali ci giunge, rifranta e alterata, la visione dell'universo; che ci permette di contemplare con gli occhi dell'intelletto l'universo medesimo, non quale apparisce a noi come comples-

so di nostre sensazioni da noi stessi proiettate in uno spazio e sfilacciate lungo un tempo che sono entrambi semplicemente costruzioni della nostra forma di sentire — bensì quale esso è in sè, nella sua essenza eterna, nella sua immutabile verità?

ORAZIO

Così dicono i filosofi: e poichè vedo che il traduttore di Platone e di Plotino è assente, non ho difficoltà a convenire che la metafisica sia ciò che tu hai detto.

DIOTIMA

Or dunque, Orazio, che v'è che più completamente dell'amore ci liberi dall'illusione dello spazio e del tempo? Esso è l'unico fatto della vita quotidiana che ci renda immediatamente tangibile l'inesistenza reale dell'uno e dell'altro. Allorchè l'amante vede in tutto l'universo « lei sola » e scorge tutto l'universo pieno e risonante di « lei », egli ha cancellato lo spazio e l'ha raccolto in un punto solo. Allorchè egli passa, con la sua esaltazione nel cuore, attraverso le ore ed i giorni, sconvolgendo la misura obbiettiva del tempo, e, attraverso il tempo, di cui più non possiede la percezione abituale, trasportando la perennemente presente facella del suo amore, egli ha distrutto il tempo e l'ha ridotto ad un punto solo. L'amore, nella sua più intensa esaltazione, ci conduce alla soppressione delle due parvenze; e,

nel suo più turbinoso rapimento, ci eleva alla mistica intuizione d'un Uno non spaziale e non temporale. E poi, rifletti. Mentre per il realismo comune la natura è qualche cosa di assolutamente indipendente da noi, di rigido, di impassibile; per la metafisica non è essa forse cosa direttamente dipendente dallo spirito, cosa che questo investe, plasma, costruisce, cosa che esso penetra e avviva e ove ritrova sè stesso? Orbene: che altro è per l'amore la natura? Estranea, eterogenea, inflessibile, essa è per l'uomo che non ama. Ma per l'amante si colora tutta del suo amore e palpita tutta con lui. Come la metafisica, l'amore plasma la natura, la penetra, la trasforma, la assorbe nello spirito, la riduce a un momento di questo. Un tuo grande continuatore, Orazio, ha espresso ciò in versi bellissimi:

Io mai no 'l dissi; e con divin fragore
La terra e il ciel l'amato nome chiama,
E tra gli effluvi de le acacie in fiore
Mi mormora il gran tutto: Ella, ella t'ama.

MARSILIO

Tutto bene, Diotima, tranne in un punto.

DIOTIMA

E quale, o Marsilio?

MARSILIO

Tu dicesti che l'amore è l'unico fatto della vita quotidiana che ci elevi alla realtà metafisica.

Ora invece ve n'è un altro, ed è la morte. Anche la morte, quand'essa, spegnendoci innanzi agli occhi il congiunto o l'amico, ci si para di fronte in mezzo a quel turbinio di multiformi faccende di cui è materiata la nostra realtà terrena, ci suscita l'impressione immediata e profonda che l'esistenza di questa pretesa realtà, la quale pure costituisce tutta la nostra vita, è una vacua e fuggevole parvenza. Ci fu un poeta, nostro tardo pronipote, il quale in un'ode, che mi dicono assai celebre lassù, ha affermato che

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
Ingenerò la sorte.

Però la dimostrazione più esatta e profonda di questa fratellanza egli non l'ha data. E la vera dimostrazione sta in ciò: che l'amore e la morte sono fratelli perchè sono (per dir così) i due rami della scala per cui l'intuito metafisico discende nella nostra vita concreta e volgare e conquide anche i più refrattari e i più ottusi. Sono fratelli, perchè sono i soli due fatti di efficacia trascendentale, i soli che ci sollevino di là dalla realtà sensibile e ci diano la sensazione diretta che l'esistenza di questa è un'ombra fallace.

ORAZIO

Sentite, amici. Voi mi sembrate entrambi completamente fuor di strada. Se l'amore è una metafisica, ciò è per tutt'altre ragioni. Ne ebbi come

un inconscio sentore quando mi innamorai di
Glicera, quando mi faceva ardere

Glyceræ nitor
Splendentis Pario marmore purior,

e quando per essa sentii che

In me tota ruens Venus
Cyprum deseruit.

Io avevo allora la sensazione oscura di essere un mero stromento impotente di cui voleva servirsi, per spiegare la sua potenza irresistibile, la *mater saeva Cupidinum*, un tramite di cui la Dea si giovava per discendere in terra, qualche cosa come il filo rispetto all'elettricità, il mezzo di trasporto di sè di cui quella terribile Divinità si era impossessata. Ma quella mia oscura sensazione non si schiarì e non mi si rivelò in tutta la sua importanza se non per le parole che mi disse un barbaro, un tedesco, non sono molti anni disceso quaggiù. Egli mi disse che la vera realtà universale ed eterna, che sta sotto questo mondo di apparenze, è una Volontà, una Brama, una tensione, un desiderio; e che di questa Volontà, che è in perenne aspirazione e in sforzo perpetuo, il mondo visibile non è che il rivestimento e la rappresentazione, e le vite singole le effimere incorporazioni. Allora io ne dedussi che l'uomo padroneggiato da Venere, l'uomo che si abbandona alla voluttà, è l'immagine e l'incarnazione più grande e profonda di questa Volontà e di questa ten-

sione universale, è l'espressione stessa della realtà sostanziale del mondo, è l'*actus purus* di cui consta l'essere di Dio. Nell'atto dell'amplesso l'uomo realizza, nella forma più ardente ed intensa, l'esistenza stessa di questa Volontà del Mondo, di questa tensione incessante, che è la realtà la quale sta sotto le apparenze, cioè Dio. L'amplesso è dunque la vera estrinsecazione della divinità, il vero sacramento dell'eucarestia. E perciò ogni uomo intelligente nell'esercizio di esso sente di essere unicamente la suprema manifestazione del divino...

MARSILIO

Orazio, tu trascendi. Diotima arrossisce.

ORAZIO

... E quindi quante più donne un uomo desidera e possiede, tanto più egli accoglie in sè di questa volontà, di questa tensione universale, cioè del divino, tanto più s'accosta a Dio, tanto più è pieno di Dio, tanto più è veramente Dio.

DIOTIMA

Oh, impudico!

ORAZIO

Non copriti il viso, bella Diotima. Che altro mai hai detto tu stessa a Socrate? « Chi si vuol bene avviare ai misteri d'amore... ha da capire

che la bellezza ch'è in un corpo qualsivoglia, sorella è a quella che è in un altro, e che se egli conviene andare in cerca della idea della bellezza, sarebbe grande stoltizia non credere che sia una e medesima la bellezza che in tutti i corpi traluce. Capito questo, subito s'ha a fare amatore di tutti i corpi belli, e quegli ardori per un solo li ha da quietare, non facendone conto, reputandola piccola cosa » ('). Questo, Socrate narrò ad Agatone e agli altri, che tu gli hai detto. E tu, Marsilio, che altro hai affermato, commentando il *Convito*, per bocca di Giovanni Cavalcanti? « Hinc efficitur ut corporis nullius aspectu vel tactu amatoris impetus extinguatur. Non enim corpus hoc aut illud desiderat: sed superni luminis splendorem per corpora refulgentem admiratur, affectat et stupet ». E dite un po': quell'altro barbaro, quel britanno, ha forse sostenuto una cosa diversa, in teoria ed in pratica, nell'*E-pipsychidion*? Eppure lo chiamarono *cor cordium*...

True Love in this differs from gold and clay
That to divide is not to take away.
Love is like understanding, that grows bright,
Gazing on many truths... Narrow
The heart that loves, the brain that contemplates,
The life that wears, the spirit that creates
One object, and one form, and builds thereby
A sepulchre for its eternity.

Ma lasciamo andare. Dimmi, invece, Marsilio

(') *Conv.*, 210 B. - Trad. ACRI.

quale tesi sostenevi tu nel tuo colloquio con Diotima.

MARSILIO

Io dicevo a Diotima che piuttosto d'una metafisica ravviso nell'amore una religione. Quale è l'essenza della religione? È la sete della rinne-gazione, della rinuncia, delle sofferenze; è l'amo-re per le sofferenze medesime. Ora, ciò che noi amiamo soprattutto nell'amore sono appunto le sofferenze che la persona amata suscita nello spi-rito nostro. È questa rete di preoccupazioni e di collere, di abbattimenti e di esaltazioni, di umi-liazioni e di sdegni, di trepidazioni e di crucci, che costituisce la stoffa dell'amore. Esso giunge veramente sopra di noi come un dolore che il fato divino ci infligge, dolore che noi dobbiamo accogliere sommessamente e adorare. La potenza dolorosa del fato divino che il tuo successore, Orazio, scorgeva nella morte, io la scorgo nell'a-more; e dell'amore, al pari che della morte, direi:

Quando alle nostre case la Diva severa discende
Da lungi il rombo de la volante s'ode...
Sotto la veniente ripiegano gli uomini il capo;
Ma i sen feminei rompono in aneliti.

Un'altra ragione, come vedi, per cui l'amore e la morte sono fratelli.

ORAZIO

Tu farnetichi, Marsilio! L'amore una sete di su-bire sofferenze? Ma, al contrario, l'amore è piut-

tosto la brama di infliggerle. Se tu pensi alla conformazione degli organi dell'amore tu scorgi tosto che la suprema voluttà amorosa per l'uomo deve per natura essere quella di far subire una violenza e un dolore.

MARSILIO

Ma come, Orazio! Se dalla costruzione corporea tu vuoi dedurre che la natura abbia disposto che suprema voluttà amorosa per l'uomo sia di infliggere una violenza e un dolore, allora dovresti concludere che la natura stessa ha disposto che, per la donna, suprema voluttà sia di subire il dolore e la violenza; che, insomma, la natura tragga all'amore l'uomo facendogli trovare un allettamento nell'esercitare la violenza, e la donna facendole trovare un allettamento nel subirla.

ORAZIO

E chi ti dice, o buon Marsilio, che non sia precisamente così, e che il piacere più intenso e spasmodico si raggiunga, come per l'uomo nel sottomettere a sè a forza una donna, così per la donna nell'essere sottomessa a forza? Domandiamone dunque a Diotima...

DIOTIMA

Quale domanda, Orazio!

ORAZIO

Diotima prende l'atteggiamento impenetrabile di una sfinge. Essa non ci vuol rivelare questa piega occulta della psiche femminile. Abbandoniamo allora questo terreno scabroso. Vi narrerò alla mia volta che cosa io penso che sia l'amore. Ho detto prima in qual senso esso è una metafisica. Ma esso è ciò solo per l'uomo. Per la donna esso non è nè una metafisica, nè una religione. È semplicemente una vanità.

DIOTIMA

Si capisce che la perfidia di Barine ti ha avvelenato permanentemente lo spirito e oscurato il giudizio.

ORAZIO

Non fu Barine ad apprendermi che l'amore per la donna è soltanto vanità. È stata Lidia. Ricordate voi l'ode nona del mio terzo libro?

MARSILIO

E come si potrebbe non ricordare, Orazio, la più graziosa delle tue odi?

ORAZIO

Ebbene, quando io rammentavo a Lidia il mio antico amore per lei, esprimevo, con l'immagine

più grandiosa per quel tempo, come io l'amassi
perchè nella passione stessa trovavo la più perfetta felicità:

Donec gratus eram tibi...
Persarum vigui rege beatior.

Ma che mi rispose Lidia? Che nel mio amore
per lei essa trovava la massima soddisfazione perchè
il mio amore la rendeva celebre:

Donec non alia magis
Arsisti...
Multi Lydia nominis
Romana vigui clarior Ilia.

Ed io sono stato felicissimo quando il mio amico Goethe mi ha letto il suo *Torquato Tasso*, perchè ho potuto constatare dal monologo che egli, nella scena terza dell'atto terzo, fa pronunciare ad Eleonora Sanvitale, come egli abbia l'identico concetto che ho io intorno alla psicologia amorosa femminile. Perchè la Sanvitale ama il Tasso e cerca di rubarlo all'amica? Per ambizione.

Più grande
Ogni fortuna, e più superba a doppio
Non ne divien, quando il suo canto, come
Sovra nubi, ci porta e ci solleva?
Ben allora tu sei degna d'invidia!
Non sol tu sei, non sol possiedi quello,
Ch'essere e posseder vorrieno molti,
Ma sa, conosce ognun quel che possiedi.
La tua patria ti noma, e a te gli sguardi
Tien volti. È questa la più gran ventura ⁽¹⁾.

(1) Trad. VARESE.

Dunque, vedete. Il motivo predominante che spinge ad amare, mentre per l'uomo è la passione, per la donna è la vanità. E a seconda che lo spirito della donna è più o meno elevato, questa vanità può consistere nel desiderio di farsi amare da chi si segnala sugli altri per il vestito (da ciò l'ascendente della divisa militare e dell'*arbiter elegantiarum*); ovvero quella vanità può consistere nel voler farsi amare da chi si segnala sugli altri per i successi mondani, come l'uomo politico; o finalmente (e questo è il grado di maggiore elevatezza che lo spirito femminile raggiunga in amore) quella vanità può consistere nel voler farsi amare da chi eccelle sugli altri per le manifestazioni spirituali, dall'artista, dal poeta, dal pensatore. E questa, capite, è la ragione per cui le donne prediligono la civetteria, e vanno a fatica più in là. Ad esse basta di scorgere che l'uomo soffre ed ama. Ciò è sufficiente a soddisfare la loro unica passione, la vanità; soddisfazione che raggiungono pienamente nella civetteria. Gli uomini, i quali sanno o intuiscono ciò, prodigano dinanzi alla donna, a seconda delle nature femminili che mirano a conquistare, o l'eleganza del vestito, o la notorietà mondana, o i prodotti più alti del loro pensiero. Un poema o una bella piega della toga, o, come si direbbe ora, un bel nodo di cravatta. Ciò è, a seconda delle donne, la stessa cosa. Può aver ugualmente per unico scopo di aprire la via ad un cuore femminile. E, dal punto di vista

della donna, un poema o un bel nodo di cravatta non sono, indifferentemente, che la materia d'appagamento di ciò che solo essa ricerca nell'amore, un successo di vanità.

DIOTIMA

Vieni, Marsilio. Egli offende la dignità del mio sesso. Ma già si è definito da sè. *Epicuri de grege porcum*. E poi non c'è sugo a ragionare con lui. Non è filosofo. Andiamo da Socrate. Quegli è un discepolo assai più rispettoso.

ARITTHO — ANANDO

ARITTHO

Da un pezzo, Anando, io desidero aprirmi con te, che sei stato in vita il discepolo più affettuoso e fedele del Sublime Svegliato. Tu ricordi certamente quella memorabile giornata in cui io osai esprimere una dottrina grandemente eterodossa, una dottrina che, se avessimo potuto applicarvi un termine moderno, si sarebbe dovuta chiamare immoralista...

ANANDO

Ben lo ricordo, Arittho. Tu portasti lo scandalo fra i discepoli di Gotamo proclamando che « così intendevi la dottrina annunciata dal Sublime, che quelle azioni designate dal Sublime come dannose non riescono necessariamente in danno di chi le fa » (¹).

(¹) Cfr. *I Discorsi di Gotamo Buddho del Majjhimanikayo* - Parte II, Discorso 22, *Il Paragone della Serpe*.

ARITTHO

E ricordi anche senza dubbio la terribile scena che mi fece il Maestro, quando, dopo avermi chiamato in presenza degli altri monaci, sfolgorò con gravissime parole la mia opinione, come falsa e peccaminosa.

ANANDO

Anche questo ricordo. Tu rimanesti ammutolito e turbato, con la schiena curva, col capo basso, con lo sguardo fisso, senza parola. Ma, dopo il monito del Budda, ti sei ricreduto, e sei ridiventato un discepolo obbediente e disciplinato. A che questo penoso ricordo?

ARITTHO

Gli è che, Anando, la verità che mi pesa da lungo tempo sulla coscienza e che sento oramai un bisogno irresistibile di palesarti, è questa: sebbene io allora mi sia lasciato confutare da Gotamo, senza avere il coraggio di replicargli, sono sempre rimasto, e sono ancora, della medesima opinione che ho proclamato in quel giorno.

ANANDO

Che dici, Arittho?

ARITTHO

E non basta, Anando, chè anzi, meditando lungo tutti questi anni sui capisaldi della nostra

dottrina, mi sono convinto che da essi deriva una conclusione ancora più audace di quella che io ho allora manifestata, e cioè che è nostro dovere, gloria ed onore compiere così le azioni che il Sublime ha designate dannose e immorali, come quelle che ha designate benefiche e morali.

ANANDO

Io non ti capisco, Arittho. Ciò deriva dalla nostra dottrina? Dalla nostra dottrina che è la stessa purezza, e che è sostanziata del più nobile spirito di ascetismo e di rinuncia?

ARITTHO

Ascoltami, Anando. Tu hai certo in mente la spiegazione esoterica che ci dava il Maestro della dottrina del karma...

ANANDO

Sicuramente. Per il volgo il karma è il viaggio che l'anima nostra percorre attraverso le vite future, viaggio tanto più doloroso quanti più sono i peccati commessi nelle vite precedenti, tanto più agevole quanto più sono le buone opere in queste compiute; donde la necessità di compiere il bene per procurarsi un buon karma e da esso passare al più presto nella beatitudine del Nirvana. Ma non era questa la concezione del karma che il Maestro ispirava a noi, suoi discepoli più fidati.

Da bravo, Anando. Quale era essa dunque?

ANANDO

Agli iniziati, il Budda diceva che non perdura già il nostro *io*. Non esiste, anzi, neppure un *io*, inteso come sostanza permanente e soggiacente, di cui le sensazioni, i pensieri, i sentimenti siano accidenti e modi: inteso come entità metafisica, la quale costituisca il substrato degli impulsi e delle idee motrici. Queste sensazioni, questi pensieri, questi sentimenti, questi impulsi, queste idee, sono tutto l'*io*, ed è solo il complesso di essi che costituisce ciò che si chiama l'anima. Su tal punto la nostra dottrina ha preceduto di secoli quegli psicologici che menano ora tanto rumore lassù, questi Herbart, Fechner, Wundt, Ribot, ecc. Ciò che realmente esiste, e ciò che realmente perdura, sono adunque i grandi pensieri a cui partecipiamo, le tendenze in cui ci siamo immedesimati, le nobili azioni che abbiamo compiute. Questo è il karma: morire alla propria vita sensibile e passionale, per vivere unicamente in una grande idea, in un alto pensiero, in una nobile azione. Quando tutto il nostro *io* è diventato unicamente questa grande idea, questo alto pensiero, questa nobile azione, esso ha raggiunto l'immortalità, perchè è diventato una cosa sola con un

fatto che trascende le singole vite degli individui e delle generazioni, con un fatto il cui valore permane per sempre.

ARITTHO

Va bene, Anando. Così diceva il Sublime. E un americano moderno ha spiegato esattamente questo concetto con termini adatti ai suoi contemporanei. L'anima di Keplero (egli ha detto) è diventata il riconoscimento delle tre famose leggi che portano il suo nome. Ludolf è identificato col calcolo del p greco, Newton con la formulazione della legge di gravitazione. Essi attinsero, ciascuno sulla propria via, qualche aspetto speciale dell'increato e dell'eterno. Così, il Budda è diventato la legge morale che è, fu e sarà il sentiero della liberazione dal male. E non tanto ai nomi di Keplero, di Ludolf, di Newton, spetta l'immortalità (perchè i loro nomi possono essere dimenticati), ma alle loro anime, cioè alle idee e alle verità con cui essi si immedesimarono. Nello stesso senso, i buddisti credono nell'eterna onnipresenza del Budda. E nello stesso senso l'anima d'ogni uomo continua in ciò che i buddisti chiamano il suo karma: e colui che attinge la santità perfetta, o il Nirvana, diviene identico con la verità stessa, che è eterna e onnipresente, e pervade, non solo questo sistema cosmico, ma tutti gli altri mondi che potessero esservi in avve-

nire ⁽¹⁾. Questo medesimo americano disse ancora: « Pur non esistendo alcun *atman* o entità-ego, l'essere stesso dell'uomo consiste nel suo karma e questo karma non è tocco dalla morte e continua a vivere » ⁽²⁾. E un altro americano cercò di dilucidare per gli occidentali come avvenga che, pure negando il Buddismo l'esistenza dell'anima-sostanza, possa affermare l'esistenza del karma. Karma, egli disse, si può, per il pensiero occidentale, tradurre con le parole « carattere » o « azioni ». Come avviene ora che un uovo di rondine non generi un'allodola nè un uovo di allodola una rondine, quantunque nessuna percepibile differenza ci sia all'inizio tra i due? Per la diversità di eredità; perchè innumerevoli influenze, e innumerevoli azioni compiute sotto queste influenze, da parte degli antenati dei due uovi, si sono misteriosamente accumulate in questi, e devono ora dare il loro proprio frutto, e non un altro; perchè, si potrebbe dire, il karma dei due uovi è diverso. Così nell'uomo si riproduce e perpetua il karma, il « carattere », il risultato delle azioni, senza bisogno che persista l'anima o *io*, come si riproduce nell'uovo il risultato delle disposizioni precedenti da secoli cumulate, senza che persista una stessa sostanza-uovo. Natural-

⁽¹⁾ CARUS: *Buddhism and its Christians Critics* - (Open Court, Chicago, 1905).

⁽²⁾ CARUS: *Il Vangelo di Budda* - (Bari, Laterza, 1932, Pref. p. XIV).

mente, con la differenza che karma esprime, non ciò che l'uomo eredita dai suoi antenati, ma ciò che eredita da sè stesso in uno stadio precedente di esistenza (¹).

ANANDO

Egregiamente espresso. E come puoi dunque pensare, o Arittho, che da una sì eccelsa dottrina si possa ricavare essere cosa non dannosa, ma anzi gloriosa e nobile, secondo tu hai detto, compiere le azioni designate come immorali? Chi non vede che, secondo questa dottrina, la sola immortalità che noi possiamo sperare consiste nell'immedesimarci nel Bene e nel Vero, nel considerare il Bene e il Vero come le due grandi sublimi eterne Energie, a una scintilla delle quali noi pure possiamo, volendo, partecipare: nel considerarli come le due grandi perenni correnti di vita, di cui possiamo essere una goccia, come la imperitura essenza dell'universo con la quale (quando essa si incarna in noi) perveniamo a fonderci? E ti pare che una siffatta concezione non costituisca un potentissimo impulso a bene operare?

ARITTHO

Adagio, Anando. Tu precipiti.

(¹) H. C. WARREN: *Buddhism in Translations* - (Cambridge Mass., 1900, p. 209 e s.).

ANANDO

E in qual modo, Arittho?

ARITTHO

Noi conveniamo, adunque, che l'immortalità del karma consista unicamente nell'identificare e immedesimare il proprio *io* con qualche pensiero, idea o azione di portata imperitura. Non è così?

ANANDO

Sì, ne conveniamo.

ARITTHO

Orbene, dimmi: quali sono queste idee o azioni di portata imperitura?

ANANDO

L'ho già detto. Il Bene, il Vero. Ciò che è nobile e grande. Ciò che costituisce un valore permanente e che trascende il tempo, e a cui riducendo tutto il nostro *io* otteniamo che questo pure acquisti la stessa permanenza e trascendenza dal tempo.

ARITTHO

Sta benissimo. Ma non soltanto il Vero e il Bene costituiscono queste idee, o forze, o valori, permanenti, imperituri, trascendenti il tempo. Vi

è qualche altra entità, Anando, che possiede la stessa virtù.

ANANDO

E quale mai, Arittho?

ARITTHO

Il Male, Anando. Dice il Budda (e con lui convengono in fondo le dottrine psicologiche e morali moderne): non è l'*io* che è immortale, ma immortale è la forma ideale che un *io* riesce ad incarnar pienamente, con cui riesce a confondersi, nella quale perviene a collocare tutta la propria essenza. Così l'*io*, che incarna pienamente il Bene, l'*io* del Santo, poichè è oramai soltanto Santità, condivide l'immortalità di cui la Santità è dotata; l'*io* che si immedesima interamente in una passione o tendenza artistica, poichè non è più che Arte, viene a partecipare l'immortalità di questa attività eterna, che è l'Arte; l'*io* che ha collocato tutta la sua essenza profonda nel pensiero scientifico raggiunge l'immortalità di questo. Ma anche il Male è una di queste forme ideali eterne. Anche il Male è una di quelle grandi Energie perenni, di quelle forze imperiture, di quelle correnti inesauste che esistono oltre il momento e il tempo, che formano l'essenza profonda delle cose e di cui queste non sono che rappresentazione transeunte: una di quelle idee-

forze che costituiscono il substrato essenziale dello sviluppo cosmico e di cui questo è la veste. L'immortalità del karma sta nell'incarnare in sè una forma ideale, eterna. Sì: ma perchè soltanto la forma del Bene? Forse quell'immortalità non si raggiunge anche incarnando in sè quell'altra forma ideale eterna, che è il Male? Il Male, quest'altra grandiosa attività cosmica che di tanto sovrasta i nostri *io* di quanto l'infinito sovrasta il finito, non ha esso pure bisogno, come il Bene, onde svolgere la perennità della sua vita, di incarnazioni concrete? Non deve *voler* esso pure trovare perpetuamente gli organi nei quali effettuare la sua eterna esistenza? E quindi l'*io* che si identifica col Male, che si confonde con questa Energia perenne, che naufraga in questa forma ideale eterna, che « muore a se stesso » (possiamo appunto usare la frase dei libri sacri) per vivere della vita imperitura di Lui, non raggiunge forse l'immortalità, come quello che si identifica col Bene e col Vero? Non solo: ma colui che abbandona il suo *io* al Male, che lo rende lo strumento in cui si incarna e per mezzo del quale concretamente si effettua e vive questa permanente sostanziale Essenza, non compie forse un'azione doverosa e gloriosa, e in ogni modo, certo, necessaria? O come si potrebbe, infatti, concepire che una delle essenziali e permanenti forze cosmiche rimanesse senza organi di manifestazione e di vita? Così, dunque, la santità perfetta, o il Nir-

vana, si raggiunge anche divenendo identico col Male, di cui si può ripetere col mio americano « che è eterno e onnipresente e pervade non solo questo sistema cosmico, ma tutti gli altri mondi che potessero esservi in avvenire ».

ANANDO

Quale assurdo, Arittho! Secondo te, adunque, questa nostra religione che ha prodotto in Gotamo un così perfetto modello di rinuncia e di ascetismo, e dietro il suo esempio, in una lunga serie di monaci e di santi, tanta somma di sforzi tutti diretti alla vittoria sulle passioni, allo sradicamento degli impulsi bassi e malvagi, questa nostra religione sarebbe un incentivo al mal fare.

ARITTHO

Essa è più propriamente un incentivo a seguire risolutamente e fino in fondo, o sulla via del Bene o sulla via del Male, quella che è la nostra vocazione profonda, a realizzarla pienamente, a renderci, vale a dire, il perfetto, pieno, ed obbediente veicolo di quella delle due Energie cosmiche, Bene o Male, che si è a preferenza incarnata in noi, abbandonandoci per intero ad essa e scacciando da noi del tutto l'Energia rivale. E bada: non è soltanto dalla nostra religione che si approda a questa conseguenza, ma da tutte le concezioni, informate, come essa, al pensiero pan-

teista. Vediamo, per esempio, il nostro amico Spinoza. Per lui l'anima è immortale solo in quanto divenga tutta amore intellettuale di Dio, che è l'unico amore eterno; mentre « si ad hominum communem opinionem attendamus, videbimus, eos suae Mentis aeternitatis esse quidem conscios, sed ipsos eamdem cum duratione confundere, eamque imaginationi seu memoriae tribuere, quam post mortem remanere credunt » (¹). Questa è la volgare concezione del karma o immortalità; quella la concezione filosofica. L'amore intellettuale di Dio è identificazione dell'anima individuale con Dio o col Tutto, e in ciò solo sta la sua immortalità. Ma c'è perciò bisogno, come Spinoza pretende, della virtù? Un'immortalità, di qualità e carattere identico, non si ottiene forse anche obbedendo al Male? Ciò che ai nostri occhi è male (ci è lecito così ragionare seguendo il filo della sua dottrina) è un'indifferente parte del Tutto o di Dio. Quindi noi ci innalziamo all'amore intellettuale di Dio, noi ci identifichiamo con lui, noi diventiamo immortali, anche compiendo il Male, purchè abbiamo questa visione che con ciò noi realizziamo un momento eterno di lui e ci immedesimiamo con lui, purchè, insomma, compiamo il Male *sub specie aeternitatis*. E i mistici cristiani (i quietisti, ad esempio) argomentarono forse in modo diverso? Ecco perchè io ho pensato e penso che le azioni

(¹) ETHICA, Parte V, Prop. XXXIV, Scolio.

designate dal Sublime come dannose e immorali non riescono in danno, ma anzi a dovere, gloria ed onore di chi le fa... Ma, che vedo! Io credevo di scandalizzarti e adesso tu sorridi.

ANANDO

Sorrido, mio caro, perchè mi viene ora in mente che mi diceva presso a poco le stesse cose, pochi giorni fa, un giovane greco, Callicle...

ARITTHO

Chi è questo Callicle?

ANANDO

Un ateniese pieno di baldanza e di presunzione. Figùrati, per dirne una, che egli parla con grande disprezzo di quel Nietzsche, che ora tutti riveriscono come un novello profeta. Ed esclamava giorni sono con me: « Egli non ha fatto che plagiarmi. Le stesse cose, che egli ha ripetuto più di venti secoli dopo, io le avevo già dette discorrendo con Socrate e con Gorgia. Io affermai sin d'allora che coloro i quali fanno le leggi sono i deboli e volgari uomini, i quali per sè e a seconda dell'utile proprio stabiliscono le leggi e così si fanno dispensatori di lodi e di biasimo per metter paura agli altri uomini che sian più forti e tali da poterne di più, affinchè non li soverchino, quasi che poterne di più sia brutto ed ingiusto;

e in ciò per essi il fare ingiuria consiste, nel cercar di potere al di sopra degli altri. Per questa ragione appunto, in rispetto alla legge, si dice brutto ed ingiusto cercar di poterne sopra molti e ciò fare si chiama ingiustizia. Ma in verità, io ritengo, natura stessa ne insegna esser giusto che chi è da più, più abbia di chi è da meno, e chi è più potente di chi è meno potente. Questo è onesto e giusto in ordine alla natura, che, cioè, chi sia per condurre rettamente la vita, le sue proprie passioni abbia da lasciar crescere quanto più e non infrenarle, e ad esse, quando sieno venute nel più grande vigore, sia capace di dare soddisfazione con forza ed accorgimento e di riempire sempre ogni desiderio che gli nasce nell'animo. Questo tuttavia io non credo possibile al volgo; il quale per ciò vitupera chi così faccia per vergogna di sè, nascondendo l'impotenza propria, e va poi di continuo dicendo l'intemperanza essere la gran turpe cosa. Secondo la verità, così è: lussuria, intemperanza e licenza, se v'abbia pienezza di forze, esse sono la virtù e in esse è la felicità » ⁽¹⁾.

ARITTHO

Sì, sì, ma non è questo che mi interessa sapere delle opinioni di Callicle.

⁽¹⁾ *Gorgia*, 483 B e s., 491 E - 492 C, trad. FERRAI (lievemente modificata).

Hai ragione. Vengo al caso tuo. Callicle, adunque, mi diceva che la sua religione divinizza appunto le eterne forze, i principi perenni che dànno perpetua manifestazione di sè nel cosmo, e di cui noi stessi non siamo che incorporazioni: dalla lotta universale per la vita (Ares), dall'universale impulso generatore (Afrodite), dall'intensa attività economica e accaparratrice (Ermes), all'esercizio del pensiero (Atena), all'ascensione verso una sempre più perfetta armonia (Apollo). Egli mi affermava che la sua religione ha tradotto sensibilmente il grande concetto che le nostre tendenze non sono altro che espressioni di queste forze permanenti, alle quali dobbiamo inchinarci ed obbedire quando esse parlano ai nostri cuori, quando in noi si rivelano e vogliono per mezzo nostro manifestarsi ed exteriorizzarsi. Ed aggiungeva che perciò la sua religione è eternamente vera, rimane vera anche dopo che il Galileo sembrò averla cancellata dal mondo, ed è in realtà seguita anche ora dagli adoratori di Gesù di Nazareth, i quali formalmente compiono i gesti del culto cristiano, ma nella realtà vera e vissuta continuano a riconoscere, ad adorare, ad obbedire le perenni forze cosmiche, le antiche divinità immortali e a sacrificare ad esse: a sacrificare — anche tutta la vita — col lavoro accanito a Hermes, con l'amore a Afrodite, con l'arte ad Apollo, ad Atena con l'operosità scien-

tifica, ad Ares con la « volontà di potenza ». Ora, mi pare, che tra le tue idee e...

ARITTHO

Non dirmene più. Vado a cercare questo Callicle. Voglio vedere se mi riesce di elaborare insieme con lui una fusione del buddismo col paganesimo, che costituisca la verità superiore di entrambi e formi lo schema inconcusso della religione assoluta.

ANANDO

Sì, ma ti converrà cercare anche di William James. Egli ti potrà aiutare non poco in questa faccenda. Mi dicono, infatti, che quel geniale americano abbia fondato e elaborato ciò ch'egli chiama il Pluralismo, che non è altro se non l'antico politeismo, interpretato con profondità filosofica, come hanno già fatto Plotino e gli Alessandrini; e abbia così richiamato in vita la religione greco-romana e ridatole giustificazione e validità alla luce dell'idealismo moderno. Egli ti sarà dunque un prezioso alleato.

ARITTHO

Bene. Lasciami però prendere i primi accordi con Callicle. Così quando poi incontrerò il James, egli troverà già qualche cosa di fatto in conformità a questo suo più recente proposito.

LEOCARES - DIDIMO - CALLINICO

CALLINICO

Un perditempo, o Leocares. La scienza, che ci consente di penetrare sempre più sicuramente e sempre più avanti nella conoscenza dell'universo, che ci consente di asservire sempre meglio a noi le forze multiformi di esso, che a me ha consentito (concedimi il legittimo orgoglio) di proteggere per anni, con l'invenzione del fuoco greco, l'ultimo sprazzo della civiltà greco-romana contro l'impeto mussulmano, come oggi consente all'uomo di lanciarsi alla conquista del cielo — la scienza, questa sì, è degno oggetto del pensiero e dell'attività umana. Ma dell'arte, di questo perditempo da selvaggi o da fanciulli, io nego che una mente la quale non sia molle, viziata o bambinesca, si possa mai occupare.

LEOCARES

Ma come, Callinico? Tu chiami perditempo fisare nel marmo o nella tela un'immagine di bel-

lezza? Tu chiami perditempo creare quelle forme ammirabili che sono una sorgente di pura letizia per innumeri generazioni? Ma quale fu mai la scoperta scientifica che abbia dato all'umanità un elemento di benessere o di felicità scevro da inconvenienti o da dolori, come ha potuto darle l'arte? L'arte, nell'effettuazione o nell'ammirazione della quale, le stesse pene, le stesse tragedie che affliggono gli uomini, travalicano la sfera della sensibilità dolorosa, per passare e fissarsi, epurate da ogni scoria di tormento, nella sfera della contemplazione, come motivi unicamente di gaudio intellettuale, cosicchè Victor Hugo, ad esempio, poteva trasformare coi versi in vibrazione artistica il dolore per la morte d'un suo fanciullo? L'arte, che appunto perchè ferma l'emozione transeunte e caduca in un'espressione perenne, sale dalla regione di ciò che è effimero, fuggevole ed affliggente, alla regione di ciò che è impassibilmente eterno? Mentre la scienza, nelle sue manifestazioni pratiche, null'altro fa che produrre qualche leggera e indifferente modificazione nella regione di ciò che è passeggero e fenomenico, e sempre cagionando, accanto ad un aumento di comodità in questa regione, un necessariamente correlativo aumento di cure e travagli, non foss'altro un aumento di tensione e di iperestesia vitale, che si riduce in ultima analisi ad un aumento di infelicità... E come finisce d'altronde, per manifestarsi tangibilmente questo carattere di perennità del-

l'arte di fronte a quello della fenomenica transitorietà della scienza! Chi ne sa più niente del tuo fuoco greco? Ma il mio Apollo forma ancora l'oggetto dell'ammirazione e della gioia delle folle umane.

CALLINICO

Un perditempo ti dico, Leocares. L'arte è assolutamente inutile. E lo è anche dal punto di vista, per cui tu la vanti, della contemplazione. In che, infatti, voi artisti, celebrate soprattutto un'opera d'arte? In ciò, che essa sia una meravigliosamente perfetta riproduzione del reale. Ora, io ti rammento che a questo proposito dissero la definitiva parola quei barbari, a cui, in Roma, si voleva far ammirare un affresco riproducente con mirabile verità la figura d'un mendicante. Essi rimasero indifferenti; e interrogati perchè spiegassero questa loro freddezza: « Egli è — dissero — che noi di figure di mendicanti ancor più vere di questa ne vediamo ad ogni momento per le strade ». L'arte è inutile, perchè è la copia di ciò che si può guardare e ammirare nella realtà, e che, nella stessa realtà, si può benissimo contemplare *sub specie aeternitatis*, quando si distolga il pensiero dal caduco manifestarsi d'un oggetto per riportarlo sul ripresentarsi eterno di esso: da *questa* rosa, ad esempio, che dura lo spazio d'un mattino, *alla* rosa che eternamente si riproduce, e che è

sempre più vera e più bella di qualunque rosa riprodotta in un quadro. La natura, ecco la verità e la bellezza. E l'artista, il quale, invece che lasciar campo alla diretta ammirazione di essa, la riproduce, fa come il bambino e il selvaggio che non possono resistere dallo scimmiettare, con segni sugli alberi e sulle pietre o con fantocci mal costrutti, gli oggetti che colpiscono i loro sensi, appunto perchè la loro mente infantile, anzichè avvolgere l'oggetto esterno d'un'ammirazione raccolta e tutta di pensiero, non sa trattenersi dal reagire allo stimolo di esso nella maniera materiale, primitiva, mimetica, che consiste nel cercar di ripetere, riproducendola esteriormente, l'immagine dell'oggetto stesso. Del resto, vi è una scoperta scientifica che, anche nel campo della riproduzione della natura, opera meglio di voi artisti: ed è la fotografia. La fotografia, che, mediante i suoi ultimi perfezionamenti, ritrae ogni sfumatura di luce e di colore: la fotografia che riproduce gli stessi quadri dei grandi maestri con ogni loro più lieve gradazione di tinta e persino con tutte le screpolature della tela, cosicchè nessun occhio umano può più distinguere l'originale dalla copia fotografica e niuno può quindi veracemente asserire di ritrarre maggior godimento estetico da quello che da questa; la fotografia, che è la cagione del maggiore sconcerto teorico di voi artisti, perchè, di fronte ai mirabili risultati che essa ora raggiunge, non sapete come più classificarla, se tra le arti o

tra i procedimenti meccanici, e non sapete più neppure, in presenza di essa e di ciò che essa opera, come classificare voi stessi.

LEOCARES

Quale abbaglio, o Callinico! L'arte una copia della natura? Ma tutt'altro, mio caro. L'arte non copia nulla. Essa non è che il mezzo di esprimere la particolar maniera con cui l'artista vede la natura. L'arte è, non la ripetizione o la riproduzione d'un oggetto esterno, ma la manifestazione di questa superiore personale visione che ha d'un oggetto esterno uno spirito elevato, quello dell'artista. Ho letto in un bel romanzo moderno che anche quaggiù corre per le mani dei morti: « La immagine originaria di una buona opera d'arte non è una figura reale, viva, quantunque questa possa esserne l'occasione determinante. L'immagine originaria non è carne e sangue, è spirituale. È un'immagine che ha la sua dimora nell'anima dell'artista. Molto prima che una figura artistica diventi visibile ed acquisti realtà, essa esiste come immagine nell'anima dell'artista. Questa immagine originaria è esattamente ciò che gli antichi filosofi chiamano idea » ⁽¹⁾. Più risolutamente, dunque: l'arte è una creazione spiritua-

⁽¹⁾ H. HESSE: *Narciso e Boccadoro* - (Milano, 1933, p. 276-7).

le, ed essa copia tanto poco la natura, che la natura stessa non è altro che arte.

CALLINICO

Tu vuoi scherzare, Leocares.

LEOCARES

Ma niente affatto. Anzitutto, bada: che è mai ciò che noi chiamiamo bellezza naturale? Non è forse una creazione nostra, una formazione del nostro spirito delicato e colto, un decomporsi e un ricomporsi in questo dei dati in sè bruti e senza significato che la natura ci offre, per cui essi assurgono, solo mediante il loro combinarsi con gli elementi che lo spirito nostro possiede, ad una nuova vita, alla vita di bellezza? Io e tu, in un campo ondeggiante di messi mature, in un clivo popolato di olivi, in un bosco cupo di quercie, scorgiamo bellezze ammirabili. Ma perchè? Perchè in noi il campo, il clivo od il bosco s'immergono nell'atmosfera dell'impressionabilità estetica del nostro spirito, e, molto spesso, in quella di tutti i secoli di cultura letteraria ed artistica che il nostro spirito in iscorcio contiene. Così è solo con l'essere racchiuso nello spirito, e, quasi, da questo assorbito, che un fatto esteriore, per sè nullo, diventa un elemento di estetica e d'arte. E così è solo il nostro spirito che crea la bellezza naturale, che fa della natura una cosa bella, un'opera d'arte, che fa cioè,

contemplando la natura, quello stesso che fa l'artista nell'atto che la ritrae. E, infatti, credi tu che un contadino rozzo e ignorante, vegga il campo, il clivo ed il bosco come noi li vediamo? che scorga in essi i medesimi motivi di bellezza profonda che vi scorgiamo tu ed io? che il campo, il clivo ed il bosco ridestino in lui gli stessi lunghi echi interiori di squisita e fine ammirazione che risvegliano in noi? Tu vedi, adunque, che la natura è bella, quando e perchè il nostro spirito sa farla bella; che essa, insomma, in quanto oggetto di contemplazione, è puramente una nostra creazione artistica, una nostra opera d'arte. E si potrebbe andare anche più in là. Che cos'è la natura? Forse che essa è altra cosa che l'esteriorizzazione, l'appariscnte manifestazione concreta del sistema di immagini fiorito nella Mente primordiale? Nel seno di questa, nel seno della forza spirituale originaria, sorse una trama di immagini, come nel pensiero d'un artista balena e si delinea talora un contorno radioso; e quel suo immaginare fu l'universo, che non è dunque se non la figurazione emersa dalla Mente primitiva, la rappresentazione esteriore del quadro sorto nella sua interna immateriale visione; l'universo, il quale perciò non ha forse se non uno scopo e un significato « spettacolare ». E, allora, ecco che la natura ci appare, non solo rispetto a noi, ma in sè, un'opera d'arte, l'opera d'arte dallo Spirito del Mondo concepita in modo originale ed autonomo, assolutamente co-

me una statua od un dipinto sono le opere d'arte scaturite dallo spirito individuale d'un artista.

CALLINICO

Mi sembra che tu platonizzi, oggi, o Leocares.

LEOCARES

Stavo, infatti, pensando a quanto dice Platone nel libro decimo delle *Leggi*, che contiene, insieme con gli ultimi della *Repubblica*, le sue più alte pagine filosofiche. Tu ricordi come egli esponga la teoria dell'evoluzione naturale che i moderni credono sia stata scoperta da Laplace, Lyell, Lamark, Darwin ed Haeckel, e che invece avevano elaborata già i pensatori preplatonici e Platone già confutata. « Essi dicono che fuoco, acqua, terra ed aria esistono per natura e per caso, e che l'arte non c'entra per nulla; che i corpi venuti in seguito, terra, sole, luna, stelle, sono stati formati di questi elementi assolutamente privi di anima. Mossi casualmente ciascuno dalle sue proprietà, allorchè vennero a combinarsi acconciamente insieme il caldo col freddo, il secco con l'umido, il molle col duro, e avvennero tutti gli altri rimescolamenti prodotti dalla necessità per il fortuito incontro dei contrari, questi elementi dettero per tal modo origine a tutto l'universo e a tutto ciò che è in esso, agli animali e alle piante, comprese le stagioni, che, secondo essi, sono opera

non di una intelligenza, nè di qualche dio, ma, come dico, della natura e del caso » ⁽¹⁾. Ma Platone confuta tale dottrina, mettendo in luce come questo processo evolutivo debba avere per causa preesistente e per motore interno un impulso razionale, un piano dinamico quasi a dire, o, come egli si esprime, l'anima, la quale dunque dev'essere anteriore ai corpi. E poichè, di conseguenza, ciò che a quella pertiene dev'essere anteriore a ciò che pertiene a questi, così « l'opinione, la sollecitudine, l'intelligenza, l'arte, la legge sono anteriori al duro, al molle, al grave, al leggero; e quindi anche le prime e grandi opere ed azioni, se hanno avuto luogo dapprincipio, son dovute all'arte, mentre quelle prodotte dalla natura e la stessa natura — quella che erroneamente chiamano con questo nome — sono posteriori e subordinate all'arte e all'intelligenza ». E Platone, con parole le quali meravigliosamente precorrono il vitalismo che ora sembra torni a trionfare lassù, conclude che, chiamando « natura il potere generativo delle prime esistenze », tale natura è l'anima, la quale quindi « è esistita da principio », è « il primo essere », è « anteriore al corpo » ⁽²⁾. L'energia artisticamente fattiva è dunque per Platone il primo principio. — Ma tu, dottissimo Didimo, perchè ascolti in silenzio e non mi presti

⁽¹⁾ 889 B - C, *trad.* CASSARÀ.

⁽²⁾ 892 B - C, *trad.* CASSARÀ.

soccorso? Eppure, l'intenso amore che tu hai avuto per la venustà della lingua e della parola, ti obbliga, io penso, a condividere le mie convinzioni sulla preminenza dell'arte.

DIDIMO

Non parlarmi, intanto, di venustà della lingua e della parola, o Leocares. Di filologia ho scritto tante migliaia di volumi da dimenticarmene io stesso i titoli. Ma ti giuro che il risultato ne fu che sono arrivato a persuadermi come nulla vi sia di più insensato di ciò che s'intende per venustà dell'eloquio.

CALLINICO

Per un grammatico della tua forza, ciò mi sorprende immensamente, o Didimo. E poichè ritengo che tale tua persuasione ti conduca ad associarti a me contro Leocares, così ti sollecito vivamente a parlare.

DIDIMO

Voi sapete quanto pregio i linguisti attribuiscono alla purezza del linguaggio, e quanto sia intenso il loro sforzo per conservarla intatta. Or bene: questo sforzo non è che l'espressione dello spirito di grettezza, di ristrettezza, di reazione, in quanto esso si manifesta nel campo linguistico. Lo stesso spirito reazionario che, nel campo poli-

tico, si manifestò, e ancora talvolta si manifesta, nel tener vive le tradizioni, le avversioni, le rivalità delle regioni e delle piccole patrie cittadine, e nell'impedire che queste, confondendo insieme tradizioni e costumi, si amalghimino in una patria più grande, questo identico spirito è quello che presiede alla purezza della lingua, la quale in nient'altro appunto consiste che nel voler tenere preclusa da ogni contatto coll'ampio mondo e barricata in sè, la tradizione linguistica di qualche piccolo angolo di terra. Quando penso all'opera, che ai contemporanei e ai conterranei, sembra ciclopica, d'un qualche grande letterato, intesa a restaurare nella sua tradizione e purità la lingua illustre del suo popolo, io, contemplandola di quaggiù, ne sorrido, come dell'anfanare che facesse uno scrittore montenegrino o albanese per ripristinare l'integra tradizione e purezza delle rispettive parlate. La vera bellezza d'una lingua è il suo corrompersi e il suo imbarbarirsi, perchè corruzione e imbarbarimento d'una lingua significano il suo svincolarsi dalle meschine tradizioni locali, il suo aprirsi alle grandi correnti mondiali, il suo essere pronta ad accettare nuove parole e nuove forme — tutti indici di civiltà progredita; come invece la resistenza contro le forme non tradizionali e inconsuete è specialmente propria della retriva e chiusa mente montanara. L'impurità di tutte le lingue — che è il solo serio avviamento possibile alla lingua internazionale — come il mesco-

larsi e il confondersi delle tradizioni storiche e politiche municipali fu il necessario avviamento alla formazione delle nazioni — questa impurità, è il vero progresso e la vera bellezza. La grande lingua, la lingua superiore, noi la cogliamo là appunto dove l'eloquio internazionale si elabora, nei porti, nei grandi centri di commercio e d'industria mondiali. E l'italiano più nobile, più ricco di sviluppo, più vibrante d'avvenire, è quello che usa l'industriale genovese degli Stati Uniti, quando, essendo giunto all'imbarco troppo tardi, dice d'aver perduto la *stimu* ⁽¹⁾, il commerciante milanese in Francia che saluta in fretta l'amico perchè è l'ora di avviarsi alla *gara* ⁽²⁾, l'operaio veneto in Svizzera che trova duro ma lucroso il lavoro della *carriera*... ⁽³⁾.

CALLINICO

Ma con tutto questo, amico mio, tu non ci hai ancora detto se dai ragione a me o a Leocares.

LEOCARES

Suvvia, pronùnciati, Didimo.

DIDIMO

Nè all'uno nè all'altro di voi interamente, io do ragione, amici. Tu affermi, Callinico, l'inuti-

⁽¹⁾ *steamer*

⁽²⁾ *gare*

⁽³⁾ *carrière*

lità dell'arte, e tu insisti, Leocares, che tutto, anche la natura è opera d'arte. Sì, l'universo è forse il grande atto di produzione estetica dello Spirito infinito. Ma ciò confuta forse l'inferiorità e l'inutilità della creazione artistica? Appunto, il nostro Platone si domandò già: « Forse che è possibile che una cosa venga fatta così come è descritta, o il fare in confronto del dire è di tal natura da raggiunger meno la verità, anche se a qualcuno ciò non paia? » (¹). E un moderno pensatore, l'Amiel, riconfermò, con altre parole, lo stesso concetto: « L'action n'est que la pensée épaisse, devenue concrète, inconsciente ». Solo è pienamente bello ciò che rimane fluttuante nell'immaterialità dell'idea, fuori della concreta esistenza; in una parola ciò *che non si fa*. Fare, agire, vuol dire tradurre in esistenza materiale, grossolana, pesante, inconsapevole, ciò che viveva, di splendida leggera vita traslucida, nel cielo purissimo dell'immaginazione. Guardatevi, amici, da questa suprema volgarità che è l'azione: e tu, Leocares, accetta da Callinico il concetto dell'inutilità dell'arte solo in quanto ti basti per ridurti alla sublime contemplazione interiore delle tue visioni artistiche e per comprendere che ogni traduzione di esse in esteriorità concrete è un abbassarle, un corromperle, un materializzarle rozzamente e senza delicatezza. Non imitare Dio: poichè, se in lui l'impulso artistico

(¹) 472 E, trad. FRACCAROLI.

si fosse fermato alla contemplazione delle immagini volteggianti nell'intimo suo; se egli non le avesse lasciate uscire da sè e condensarsi nella massiccia opacità dell'universo, riflesso necessariamente tanto imperfetto di quelle incorporee immagini divine — oh, quanto (a quella guisa che il più bel poema è il poema che non fu scritto, e il più bel quadro il quadro che non fu dipinto) quanto sarebbe stato superiore alla mole concreta, solida, torpida di questo universo, quello che fosse rimasto, tenue, trasparente, aereo, ad aleggiare nel Nulla del puro pensiero divino, come un'evanescente ombra di sogno, o una leggera e appena colorata nebbia di idee! Ma voi, amici, non vogliate mai far diventare pesante e volgarmente membruta un'idea incarcerandola nel tozzo e greve corpo d'un fatto.



191

INDICE

<i>Dedica</i>	<i>Pag.</i>	5
<i>Avvertenza</i>	»	7
PARADOSSI D'ESTETICA	»	9
DIALOGHI DEI MORTI:		
Torquemada - Giuliano l'Apostata	»	77
Diotima - Orazio - Marsilio Ficino	»	95
Arittho - Anando	»	109
Leocares - Didimo Callinico	»	125

QUESTO LIBRO DI GIUSEPPE RENSI FU
COMPOSTO ED IMPRESSO PER I TIPI DEL-
LA S. A. «LA TIPOGRAFICA VARESE» IN
VARESE, VIALE MILANO 20, E DALLA STES-
SA COMPIUTO IN VOLUME, PER LA S. A.
EDIZIONI CORBACCIO, NEL MESE
DI FEBBRAIO 1937-xv.



Io sono piccolo ma crescerò.

905 87. 191-

47588 191-

Segue: **VOLUMI PUBBLICATI:**

(Le iniziali dopo i titoli indicano la Sezione rispettiva).

16. LEONIDA RÉPACI - GALOPPATA NEL SOLE (S)
17. D. H. LAWRENCE - IL PAVONE BIANCO (S)
18. MISS YONGE - STORIA D'UNA RONDINELLA (R)
19. J. e J. THARAUD - L'OMBRA DELLA CROCE (N)
20. UMBERTO MORUCCHIO - LA VETRINA DELLE BAMBOLE PARLANTI (VI)
21. D. H. LAWRENCE - DI CONTRABBANDO (S)
22. GUIDO DA VERONA - IL LIBRO DEL MIO SOGNO ERRANTE (OL)
23. JAKOB WASSERMANN - GLI EBREI DI ZIRNDORF (N)
24. ANGELO FRATTINI - DUE DONNE PER UN UOMO (VI)
25. GUIDO DA VERONA - YVELISE (S)
26. KATHERINE MANSFIELD - DIARIO (S)
27. BERNARD SHAW - IL VINCOLO IRRAZIONALE (S)
28. AXEL MUNTHE - VAGABONDAGGIO (S)
29. ERNST WEISS - MUSICA A PRAGA (S)
30. ALBERTO MORAVIA - GLI INDIFFERENTI (S)
31. JOSEPH HERGESHEIMER - LO SCIALLE DI MANILLA (OL)
32. GIAN DÀULI - L'ULTIMO DEI GASTALDON (S)
33. PAOLO ZAPPA - LA LEGIONE STRANIERA (OL)
34. JEAN GUIRAUD - L'INQUISIZIONE MEDIOEVALE (VE)
35. MICHAEL GOLD - EBREI SENZA DENARO (N)
36. D. H. LAWRENCE - LA FANCIULLA PERDUTA (S)
37. H. COURTHS-MAHLER - PERDONAMI, LORI ! (R)
38. JEROME K. JEROME - TRE UOMINI IN UNA BARCA (VI)
39. NINO SALVANESCHI - IL TORMENTO DI CHOPIN (VE)
40. FRANZ WERFEL - ANNIVERSARIO (S)
41. JAKOB WASSERMANN - GLI ANNI PERDUTI (S)
42. PAUL DESCHANEL - GAMBETTA (VE)
43. NINO SALVANESCHI - SIRENIDE (OL)
44. ANGELO FRATTINI - LA DONNA SU MISURA (VI)
45. RAMÓN GOMEZ DE LA SERNA - IL DOTTORE INVEROSIMILE (VI)
46. MIGUEL DE UNAMUNO - COMMENTO ALLA VITA
DI DON CHISCIOTTIE (R)
47. GUALTIERO GUATTERI - I BASTARDI DI NAPOLEONE (VE)
48. PANTELEIMON ROMANOV - LE NUOVE TAVOLE DELLA LEGGE (S)
49. ANGELO FRATTINI - MARITO E MOGLIE MODELLO (VI)
50. PAOLO ZAPPA - FRA I LEBBROSI (VE)
51. GIOVANNI RAJBERTI - IL GATTO (AR)
52. FERENC MOLNÁR - I RAGAZZI DELLA VIA PAL (GR)
53. EMILIO CECCHI - L'OSTERIA DEL CATTIVO TEMPO (AR)
54. LUIGI TONELLI - MANZONI (AR)
55. JACK LONDON - IL RICHIAMO DELLA FORESTA (GR)
56. LÉON FRAPIÉ - LA MATERNELLE (GR)
57. JOHN GALSWORTHY - IL PATRIZIO (S)
58. ERNESTO RÉNAN - LA VITA DI GESU' (OR)
59. ERNESTO RÉNAN - GLI APOSTOLI (OR)
60. EDOARDO SCHURÉ - LA SACERDOTESSA D'ISIDE (S)
61. ENRICO BERGSON - L'EVOLUZIONE CREATRICE (AR)
62. LUIGI TONELLI - IL TEATRO CONTEMPORANEO ITALIANO (AR)
63. JOHN GALSWORTHY - AL DI LÀ... (S)
64. PAOLO ZAPPA - « DATE POSIZIONE ! » (GR)
65. F. H. BURNETT - IL PICCOLO LORD (GR)
66. GIUSEPPE RENSI - PARADOSSI D'ESTETICA E DIALOGHI DEI MORTI (A)
67. EUCARDIO MOMIGLIANO - FEDERICO II DI SVEVIA (V)


Io sono piccolo ma crescerò.

I CORVI

CINQUE LIRE AL VOLUME

È la prima ed unica COLLANA UNIVERSALE MODERNA offerta ai lettori Italiani. In questa denominazione sta il suo programma. Si fregia di Autori illustri. Non insinua alla buona fede altrui traduzioni monche o rifuse su vecchi papiri. È ragionatamente e intellettualmente ripartita in DODICI SEZIONI. Ad ogni SEZIONE corrisponde un COLORE: intonati i contorni, la tinta delle copertine varia a seconda della SEZIONE alla quale il singolo volume appartiene; cosicchè il pubblico può distinguerne facilmente da sè la categoria e l'indole. Ecco le

DODICI RIPARTIZIONI E CLASSIFICAZIONI DEI COLORI:

SCARLATTA (S): *Romanzi d'amore, intimisti e psicologici.*

GIALLA (G): *Libri polizieschi, misteriosi e avventurosi.*

VIOLA (VI): *Romanzi umoristici; storie comiche e satiriche.*

OLTREMARE (OL): *Viaggi; diari; romanzi esotici e folcloristici.*

VERDE (VE): *Biografie, romanzi storici; réportages.*

NERA (N): *Israele: storia, leggende e romanzi ebraici.*

ROSA (R): *Romanzi per signorine; letture per la gioventù; manuali d'utilità domestica.*

AVORIO (AV): *Classici del romanzo, della lirica e del pensiero.*

ORO (OR): *Contemplatori, asceti, spirituali.*

GRIGIOPERLA (GR): *Libri-films, Teatro e Libri-radio.*

ARGENTO (AR): *Antologie; panorami; critica; scienza vulgarizzata.*

BIANCA (B): *Letteratura sportiva, profili, manuali d'atletica e di ginnastica.*

VOLUMI PUBBLICATI:

(Le iniziali dopo i titoli indicano la Sezione rispettiva)

1. LAJOS ZILAHY - PRIMAVERA MORTALE (S)
2. ELIA EHRENBURG - L'AMORE DI GIANNA NEY (S)
3. JOHN GALSWORTHY - IL FIORE OSCURO (S)
4. CHARLES BAUDELAIRE - I PARADISI ARTIFICIALI (AV)
5. POGGIO FIORENTINO - FACEZIE (AV)
6. ALBERT SAVINE - PRIGIONI DI FRANCIA SOTTO IL TERRORE (VE)
7. LAURID BRUUNS - LE ISOLE DELL'INCANTO (OL)
8. NINO SALVANESCHI - CONSOLAZIONI (OR)
9. NINO SALVANESCHI - BREVIARIO DELLA FELICITÀ (OR)
10. ARTHUR SCHNITZLER - LA SIGNORINA ELSA (S)
11. JAMES JOYCE - GENTE DI DUBLINO (S)
12. ARTHUR SCHNITZLER - VERSO LA LIBERAZIONE (S)
13. JACQUES CHARDONNE - EVA (S)
14. THOMAS MANN - ALTEZZA REALE (S)
15. W. S. MAUGHAM - IL MAGO (G)

(Continua a pag. 3 della copertina).